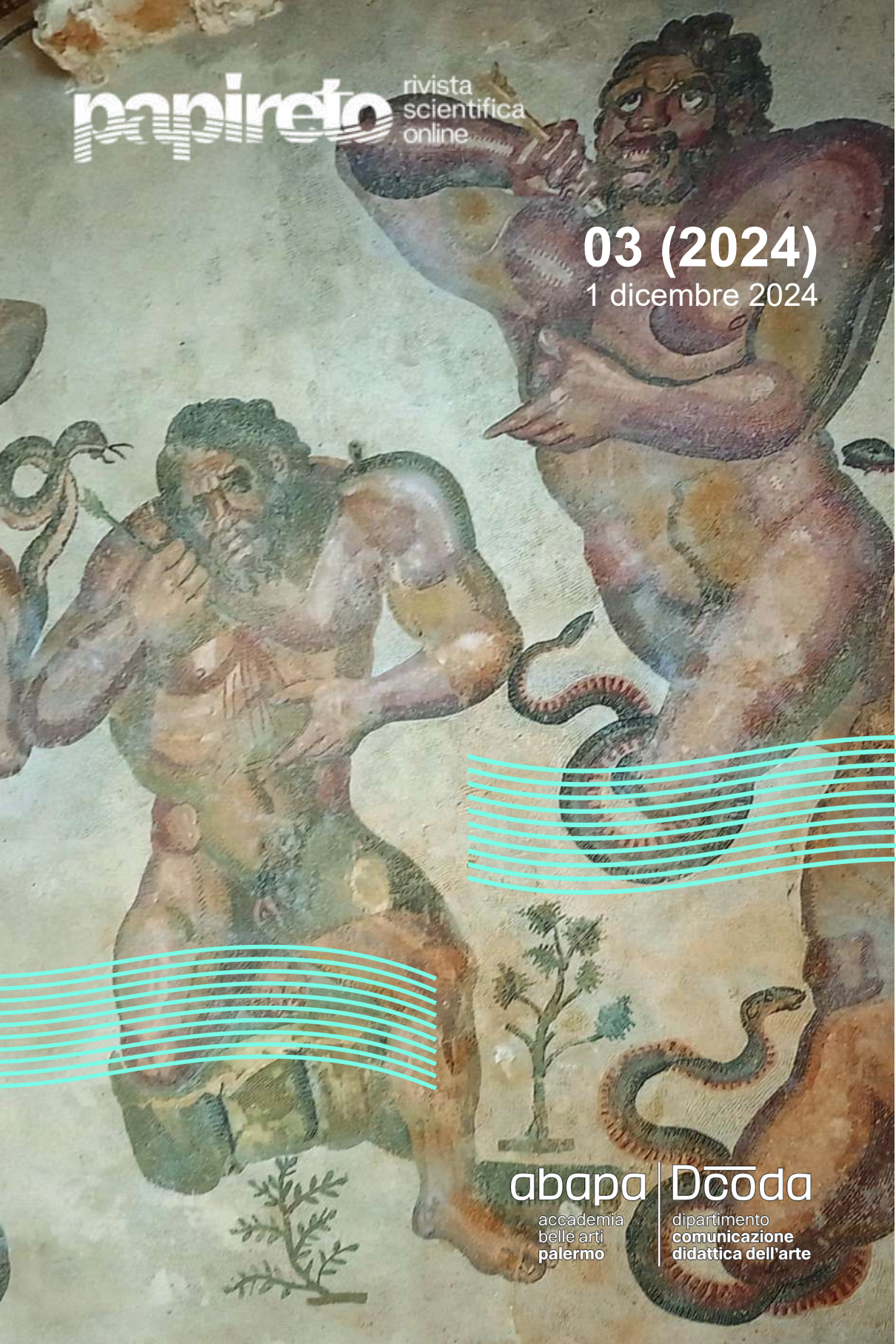


papireto
rivista scientifica online

03 (2024)
1 dicembre 2024

abapa accademia belle arti palermo
Dcoda dipartimento comunicazione didattica dell'arte

Papireto. Rivista scientifica online - Online Scholarly Journal

Sede e redazione: Via Papireto 1 - Palermo (Italia)
https://papireto.accademiadipalermo.it/
Registrazione presso il Tribunale di Palermo n. 2/2025 del 28 marzo 2025
ISSN 2974-668X / DOI 10.57661/PAPIRETO / OCLC 1375300086
Anno 3, n. 3 (2024), 1 dicembre 2024

Direttore editoriale/ Editor-in-Chief
Luigi Agus

Direttore responsabile/ Menaging Editor
Rosario Perricone

Coordinatore scientifico/ Deputy Editor
Giancarlo Germanà Bozza

Comitato scientifico/ Advisory Board
Pietro Airoldi
Alessandra Buccheri
Valeria Cammarata
Roberto Cassanelli
Benjamin Couilleaux
Antonio D'Amico
Maria Sofia Di Fede
Isabella Di Liddo
Umberto De Paola
Laura Facchin
Claudio Gamba
Serena Giordano
Caterina Greco
Giulia Ingarao
Concetta Masseria
María Jesús Martínez Silvente
Paola Nicita
Rosario Perricone
Sofia Ponte
Yuri Primarossa
Rafael Ramos Sosa
Sergio Rossi
Flavia Zisa

Credits
ufficio comunicazione_abapa

Graphic Design - Web Development
Roberto Patti, Sofia Ingrillì

Traduzioni / Translations
Dominic McElwee

Redazione/Editorial board
Luigi Agus
Giancarlo Germanà Bozza
Rosario Perricone

Referees
Luigi Amato
Raúl Armando Amorós Hormazábal
Patricia Andrés González
Giuseppe Antista
Domenico Attademo
Fina Serena Barbagallo
Costanza Barbieri
Marco Betti
Massimo Bonura
Cristina Borgioli
Alessandro Botta
Doriana Bruccoleri
Alessandra Buccheri
Marcello Buffa
Alma Cristina Casula
Elena Catra
Maria Ange Causarano
Giuseppe Cipolla
María Teresa Cortón de las Heras
Alberto Cottino
Valeria Costanza D'Agata
Antonio D'Amico
Giuseppina de Marco
José Antonio Díaz Gómez
Valeria di Piazza
Elisabetta di Stefano
Harula Economopoulos
Laura Facchin
Viviana Farina
Massimiliano Ferrario
Eva Frapiccini
Dalma Frascarelli
Claudio Gamba
María Esther Galera Mendoza
Marina Giordano
Giulia Ingarao
Dario La Mendola
Giuliano Lombardo
Valeria Maggiore
Giuseppina Manca di Mores
Rosalia Francesca Margiotta
Lucia Masina
Federica Muzzarelli
Ida Parlavecchio
Pietro Piazza
Salvatore Pitruzzella
Ivana Randazzo
Rita Randolfi
Laura Rodríguez Peinado
Sergio Rossi
Paolo Daniele Scirpo
Anastasia Segneri
Sandro Scalia
Salvatore Tedesco
Emilia Valenza
Stefano Valeri
Flavia Zisa

Accademia di Belle Arti di Palermo
Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte

Copyright © 2022 Papireto — rivista scientifica online | abapa.it
Tutti i diritti sono riservati - All rights reserved

Papireto III (2024) - pp. 3-7
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0300

Tempus omnia revelat. Nuove prospettive per Papireto

Luigi Agus
Accademia di Belle Arti di Palermo

Papireto, con il suo terzo numero, compie tre anni. Un appuntamento importante per una rivista scientifica, dato che, normalmente, costituisce il primo importante traguardo, superato il quale, è possibile essere inseriti tra i periodici, per esempio, riconosciuti dall'ANVUR. Si tratta quindi di una prima tappa fondamentale, che occorre a consolidare un percorso e aprire nuove strade, ancora tutte da percorrere.

Molte le innovazioni che in quest'ultimo anno sono state approntate alla rivista e altrettanti sono i riconoscimenti ottenuti, frutto di un paziente e incessante lavoro sviluppato su più fronti. L'operazione più rilevante è stata certamente quella di creare la versione inglese del portale, resa possibile grazie alla qualificata collaborazione dell'interprete madrelingua Dominic McElwee, raggiungibile attraverso un pulsante sistemato in alto a destra in ogni pagina, oppure per mezzo del menu bilingue sistemato a piè di pagina a destra.

Altra importante novità del sito web è stata la creazione delle pagine personali di ciascun autore dei numeri già editi e di tutti coloro i quali collaborano con Papireto, siano essi referees, membri del comitato scientifico o della redazione. Le pagine personali, raggiungibili cliccando sul nome corrispondente ovunque esso appaia, riportano l'afferenza, il recapito email, la biografia breve, gli articoli eventualmente pubblicati su Papireto, il tipo di collaborazione prestata e, in alcuni casi, il curriculum vitae. Si tratta di un'iniziativa pensata per facilitare la ricerca all'interno del sito web, ma soprattutto volta alla massima trasparenza, che deve riguardare in primo luogo chi collabora, a qualsiasi titolo, con la rivista.

Contestualmente all'implementazione del portale, si è proceduto con l'ampliamento del gruppo dei referees, che ha un ruolo fondamentale nella selezione dei contributi di carattere scientifico della rivista, inseriti nelle sezioni *Studi* e *Frammenti*. Si è passati da una ventina di collaboratori agli attuali 56, un numero che rende le revisioni fluide, rapide e al contempo estremamente qualificate. Degli attuali referees, infatti, appena 11 sono docenti interni all'Accademia di Belle Arti di Palermo, mentre gli altri afferiscono a numerose istituzioni culturali italiane e straniere, tra cui diverse accademie di belle arti (Firenze, Foggia, Frosinone, Milano, Napoli, Reggio

CC BY ND

Calabria, Roma, Sassari, Torino e Venezia); università italiane (Catania, Enna, Insubria, Messina, Palermo e Roma–Sapienza) e straniere (Atene, Granada, Madrid–Complutense e Valladolid); musei (Bagatti–Valsecchi di Milano e Musei della Toscana) e, infine, ricercatori indipendenti. Una squadra variegata e composita altamente professionale, che offre ampie garanzie scientifiche e tecniche per il delicato processo di referaggio: vero cuore pulsante di una rivista come Papireto.

Un lavoro che ha premiato rafforzando quelli che possono essere considerati i due principali pilastri della rivista, ossia la sua diffusione e l'alta qualificazione dei contributi pubblicati. Per quanto riguarda il primo aspetto la principale attività è stata quella di indicizzazione nei più importanti repertori internazionali. La presenza di Papireto in oltre 40 indici scientifici, la cui ammissione è condizionata da una rigida selezione delle testate, garantisce infatti una diffusione planetaria presso i principali centri di ricerca e al contempo l'alto livello scientifico del periodico. Particolarmente rilevante è l'inserimento di Papireto in ErihPlus, DOAJ, DRJI, Copernicus, JournalList, ESJI, Osmikon, ecc., ma soprattutto nella piattaforma facente capo a ExLibris, ora dipendente da Clarivate, che gestisce le risorse scientifiche web di decine di università in tutto il mondo. A questi si sommano l'indice cinese LetPub, quello arabo Sama Find, il francese Mirabel, lo spagnolo MIAR e quelli biblioteconomici come ACNP, EZB, WZB, Bismarck, Getty, ecc. Un lavoro in divenire che punta ad ampliare il numero e la qualità degli indici, come è il caso di Scopus e Web of Science, per i quali l'ammissione di Papireto è in fase di revisione.

Una simile attività di indicizzazione e implementazione ha permesso di avere, per il terzo numero, una rilevante quantità di contributi scientifici e recensioni di altissimo livello, che abbracciano cronologicamente un periodo che va dall'antichità alla contemporaneità, con puntate sull'attualità e focus tematici, come è il caso della Biennale di Venezia di quest'anno. Un segno importante che dimostra come Papireto abbia fatto fronte ad una sentita esigenza del mondo della ricerca, in particolare quella dell'Alta Formazione Artistica e Musicale (AFAM), magari inespressa o taciuta, ma certamente presente. Non quindi un'ambizione, ma un servizio aperto alla comunità degli studiosi, basato essenzialmente su un principio – quello del referaggio a doppio cieco – che rende meritoria e trasparente la selezione dei contributi, garantendone l'alto livello scientifico.

Proprio il principio di scientificità, accompagnato da quello, altrettanto fondamentale, dell'accesso aperto – che reputo massimamente democratico – rende unica Papireto nel mondo delle Accademie italiane, affacciato ormai verso l'orizzonte – non privo di ostacoli – del terzo livello dell'alta formazione. Proprio quest'anno, infatti, presso le istituzioni AFAM hanno preso avvio, per la prima volta nella storia, i dottorati di ricerca del XL ciclo, un segno importante che riconosce non solo l'alta qualificazione di accademie e conservatori, ma anche che questi ultimi sono sedi primarie di ricerca e produzione artistica. Fatto non del tutto scontato, né lineare, visto che – nonostante *ex lege* siano state create le figure dei ricercatori, inseriti anche nell'ultimo contratto sottoscritto con le organizzazioni sindacali – ai professori che operano nel comparto non è riconosciuto alcun compenso per la ricerca e la produzione, che comunque sono tenuti a fare, dato il tipo di insegnamento previsto, che è di livello universitario.

Una disparità di trattamento rispetto al resto del settore, che non solamente lede gravemente i diritti dei professori AFAM, ma che mina alla radice la credibilità delle istituzioni, costrette ad erogare una formazione di alto livello "usando" la ricerca "clandestina" prodotta gratuitamente dai suoi dipendenti. Una situazione ibrida, quasi equivoca, che si rende manifesta perfino nei titoli rilasciati: "equipollenti" alle lauree (di primo e secondo livello), ma mai "identici". Un'autentica discriminazione che, in quest'ultimo caso, colpisce gli studenti e che – paradossalmente – si è ripetuta perfino nel titolo di terzo livello come il dottorato di ricerca, per il quale si è inventato un abnorme "Diploma accademico di dot-

tore di ricerca", che non è la stessa cosa di quello di "Dottore di ricerca" rilasciato dalle università, tanto che all'art. 3 comma 6 del DPR 82/24, si precisa che il corso di dottorato svolto nelle istituzioni AFAM "è equiparato al dottorato di ricerca universitario". Un modo per sottolineare, sempre e comunque, che le accademie e i conservatori, *non sono mai la stessa cosa* dell'università! Una diversità non intesa a salvaguardarne le specifiche peculiarità – evidentemente – ma a indicarle come *qualcosa di meno* dell'università e qualcosa – ma poco – di più di una scuola superiore. Non si spiegherebbe altrimenti questo continuo e reiterato utilizzo di termini come "equipollenza" o "equivalenza", così come non si spiegherebbe la ben più grave assenza dal contratto dei docenti del termine "ricerca e produzione", pur previsto *ex lege* 508/99 come una delle missioni delle istituzioni AFAM.

Papireto quindi, come rivista scientifica *open access*, costituisce anche un luogo di "resistenza" attiva per una sempre più forte determinazione nel perseguire una parificazione *de jure* completa con l'università, visto che quella *de facto* è già da anni pienamente operativa. Anzi, proprio le accademie, come eredi delle botteghe medievali e moderne, potrebbero essere considerate come i primi "laboratori scientifici" a noi noti, dove si coniugava perfettamente la sperimentazione sui materiali con le capacità espressive. Luoghi, quindi, da identificare come palestre del fare artistico, inteso come lento processo sperimentale tecnico e umanistico. Il debito che la fisica e la chimica hanno con gli artisti e le loro botteghe è immenso, ecco perché fattualmente le accademie sono sempre state centri di alta formazione: basta pensare che una disciplina come l'architettura – ora assegnata all'università – fosse uno dei pilastri portanti delle accademie del XIX secolo.

Proprio l'approccio interdisciplinare – che abbiamo adottato anche per Papireto – unito ad una certa tendenza alla decantazione di idee, osservazioni, valutazioni, attuata attraverso lo scorrere lento del tempo, credo debba essere l'orizzonte a cui le scienze umanistiche – quindi l'estetica, la storia dell'arte, l'antropologia, ma anche le scienze politiche piuttosto che la letteratura o la filosofia in generale – dovrebbero avere. Il fatto stesso che per operare come artista – ad esempio – si debba agire con le mani, anche solo per realizzare un bozzetto, permette di prendersi il tempo per riflettere sulle azioni. Un tempo che sembra non esserci più, tanto è l'incalzare dei fatti – non tanto degli eventi – che ogni giorno ci sommerge. La concitazione frenetica – che non va confusa con la velocità amata, ad esempio, dai futuristi – non offre spazio alla riflessione e all'approfondimento. Si agisce quindi attraverso pensieri binari (bello/brutto, buono/cattivo, bianco/nero, maschio/femmina, ecc.) e piccole frasi, come sono quelle di un post dei social network o di un messaggio Whatsapp. Una frammentazione del pensiero che sfocia nella polverizzazione dei concetti, ridotti in tal modo a piccoli brandelli di realtà, che non si approssimano nemmeno lontanamente alla complessità di un pensiero analitico compiuto.

Una tendenza ben visibile ogni giorno, che si manifesta in modo violentemente escludente, ad esempio, verso le minoranze, ormai soffocate da una concezione di maggioranza destinata non a governare tutti, ma a comandare su tutto e a cui è solo concesso, a volte, un pleonastico lessico *politically correct*. Una falsa rappresentazione della democrazia, questa, che dovrebbe invece basarsi su regole comunemente accettate che nessuno può violare, interpretare *pro domo sua* o, peggio, modificare a piacimento di una parte, ancorché maggioritaria. Il diritto, quale codificazione di principi etici, rappresenta quindi l'unica risorsa per la convivenza pacifica, base fondante della civiltà, perché offre a tutti l'opportunità di esprimere in modo compiuto la propria personalità, ma soprattutto di avere garanzie di pari opportunità a prescindere da qualsiasi condizione personale. Le norme, quindi, non quale fattore limitante della libertà, ma anzi *conditio sine qua non* per una sua compiuta e piena espressione.

Purtroppo, la continua e reiterata violazione di regole etiche o giuridiche, sia a livello nazionale che internazionale, sta creando le condizioni per una sempre maggiore limitazione di ogni espressione del libero pensiero,

soprattutto se questo è frutto di un complesso e articolato ragionamento, che esonda i pochi minuti disponibili tra uno spot e un altro o non contenibile nei limitati caratteri di un post. Una rivista scientifica – soprattutto programmata con cadenza annuale – è un argine a questa deriva sempre più marcata, in quanto permette di impostare un dibattito aperto su idee e concetti profondi, scaturiti da un'attenta riflessione e ricerca, che solo un adeguato *labor limae* prima e una profonda revisione poi, può garantire.

Una deriva, quella geopolitica planetaria a cui si accennava, che si riverbera seriamente anche nel mondo della cultura e dell'istruzione in generale, sempre più viste come "industrie" di contenuti da smerciare o "diplomifici" a ostacoli, piuttosto che luoghi dove si sviluppa un serio dibattito sulla conoscenza, ragionando sui fatti dell'esistenza umana e le sue manifestazioni sensibili.

Un risultato che non è solo determinato dalle tecnologie più recenti – come, ad esempio, i mezzi di comunicazione di massa o internet a cui si faceva cenno – ma che ha forse radici più remote, che risiedono in un deciso cambio lessicale occorso già nel XVIII secolo, attuato per differenziare il frutto dell'opera dei "geni" attivi nel campo delle "belle arti" e quello degli "artigiani", la cui attività era considerata legata alle loro "abilità" tecniche. L'artista, quindi, diviene un genio che spontaneamente – senza quindi nessuno sforzo e possibilmente nessuna nozione tecnica e umanistica – "crea" delle cose "uniche" dirette a sollecitare il nostro gusto (o disgusto) estetico. Un concetto ormai allargato a diversi altri campi oltre quello delle belle arti, che probabilmente ha pure un suo legittimo fondamento, visto che, quando si ha una pratica ormai inveterata in un determinato campo, ciò che si realizza – come scrivere un romanzo, dipingere un quadro, recitare in teatro, suonare uno strumento o danzare – risulta sempre più piano e lineare, quasi automatico. Tuttavia, non si tratta, evidentemente, di spontaneità, quanto piuttosto di pratica e metodo ormai acquisito! Credo sia questo l'enorme equivoco in cui si cade.

Occorre quindi rimettere al centro, credo, la capacità del fare – e quindi lo sviluppo di metodi e prassi – per rivalutare il tempo come elemento essenziale della crescita della conoscenza, intesa come integrazione necessaria delle scienze, con cui si codificano e descrivono i fatti, per giungere ad una loro lettura in senso fenomenologico. Si eviterebbero in tal modo paralleli storici inappropriati e ridicoli – che spesso si sentono pronunciati anche da persone socialmente influenti – oppure letture *a posteriori* di personaggi o accadimenti, come fossero a noi contemporanei.

Penso – stando nel campo dell'arte – alle riletture di personaggi come Leonardo, Caravaggio, Van Gogh o Frida Kahlo, giusto per citare i più "alla moda" degli ultimi tempi, che a volte appaiono talmente artefatte da risultare più false di una banconota da sei euro! Eppure, ai più, sembrano verosimili, non perché aderenti alla storia – che a tanti è ignota, evidentemente – quanto piuttosto perché congeniali ad una certa narrazione ritrita e consumata, che risulta quasi confortevole udire. Si hanno quindi idee aprioristiche – ossia preconcetti – che necessitano di continue conferme, che si ottengono attraverso minuscoli frammenti di realtà selezionati, per comodità, in un *mare magnum* che costerebbe troppo approfondire, soprattutto per assenza di capacità analitica. Una capacità la cui deficienza deriva proprio dalla mancanza di tempo. Tempo che occorre per leggere approfonditamente, ricercare, analizzare, decantare ed elaborare infine concetti che abbiano un loro fondamento compiuto.

In tal senso una rivista scientifica come Papireto non solo trova il suo spazio, ma agisce per perseguire una analisi profonda dei fenomeni – siano essi storici o attuali – che tenga conto di una complessità di fattori, che solo un tempo, su cui può distendersi serenamente lo spirito, può aiutare a leggere correttamente. Usare internet, paradossalmente, facilita tale processo perché rende visibili i contributi gratuitamente ad una moltitudine potenzialmente illimitata di individui, sollecitando il dibattito e amplificando le conoscenze. In breve, queste le linee editoriali per il futuro di Papireto, che trova proprio in questo numero un suo consolidamento e, al contempo, un

trampolino verso nuovi traguardi, avendo come bussola di riferimento la democraticità partecipativa al dibattito scientifico, attuata attraverso norme condivise che ovviamente riguardano gli addetti ai lavori, siano essi neofiti o eminenti studiosi. Solo il tempo sarà giudice inflessibile e severo, che decreterà o meno il conseguimento di tali obiettivi.

Papireto III (2024) - pp. 9-26
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0301

Per un'interpretazione salvifica dei temi e delle iconografie dei mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina. Una proposta di lettura

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, p. 361

Vincenzo Magro
Accademia di Belle Arti di Palermo

La villa tardoromana in contrada Casale, presso Piazza Armerina, nel territorio comunale di Enna, in Sicilia, sorge su un bassopiano ai piedi del monte Mangone, a sud del fiume Gela, nell'antico *fundus* senatorio di *Philosophiana* che, secondo l'*Itinerarium Antonini*, era anche l'arteria viaria che percorreva in diagonale la Sicilia, da Catania ad Agrigento[1]. Essa costituisce oggi uno dei documenti più completi sulla diffusione nel tardo Impero della proprietà latifondistica in Sicilia, nonché un'importante testimonianza dell'architettura, della ricerca artistica e della cultura in ambiente privato durante la tarda antichità.

La villa del Casale, che studi recenti collocano tra il 320 e il 325 d.C. (ampliata su più modeste strutture risalenti al II secolo d.C.), rientra sicuramente all'interno del fermento edilizio che interessò le *villae* presenti nelle campagne siciliane e di tutte le province dell'Impero, tra gli ultimi anni del III secolo d.C. e i primi del IV[2] e che generalmente coincide con un lento ma progressivo processo di rivitalizzazione delle campagne, frutto delle riforme agrarie in Sicilia, nonché di una politica favorevole nei confronti delle provincie d'Africa, divenute fondamentali per il commercio e i rifornimenti di grano della Penisola e in cui l'isola ricopre l'importante ruolo di snodo commerciale nel Mediterraneo centrale, grazie alla sua posizione geografica[3].

La grande ripresa economica dell'isola attira numerosi senatori romani che divengono i proprietari di grandi patrimoni fondiari sia in Sicilia che in Africa; la circolazione di merci e genti provenienti da Roma e dal Nord Africa vede nel territorio siciliano, il propagarsi di una spiccata predilezione per le arti decorative, queste ultime favorite da un lussuoso e raffinato mecenatismo di gusto italico e dalla diffusione di un'importante cultura artistica su modello "africano", il cui punto massimo d'espressione è raggiunto nella forma artigianale del mosaico.

La villa, da ricondurre sicuramente ad un'alta committenza o ad una figura di grande prestigio vissuta durante l'età costantiniana forse facente parte delle magistrature imperiali[4], si contraddistingue per la realizzazione di un progetto unitario e armonico, costituito da modelli contemporanei all'edilizia privata del tempo, che suddividono l'impianto architettonico in quattro nuclei distinti e connes-

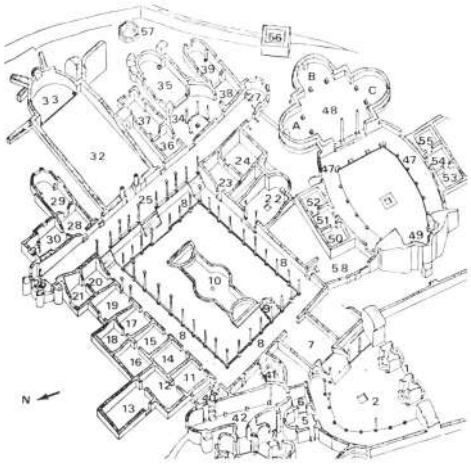


Figura 1. Pianta della Villa del Casale di Piazza Armerina (da Cipriano, 2007).

si tra loro, concepiti su composizione assiale; tipologia già ampiamente riscontrata in Sicilia e che, per quanto riguarda ville coeve, trova precise corrispondenze nelle province africane [fig. 1].

Questa soluzione progettuale contribuisce a donare alla villa una straordinaria monumentalità, espressa in pianta attraverso la presenza della grande basilica, destinata con ogni probabilità alle udienze e al ricevimento dei coloni e della sala *trichora*[5].

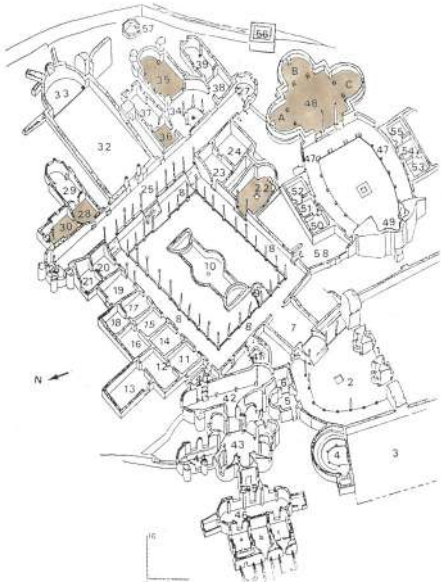
L' osservazione e la disposizione dei diversi vani, inoltre, confermano la distinzione degli spazi destinati alla vita pubblica, semipubblica e privata. L'individuazione a sud di due grandi ambienti divisi in navate da pilastri - nei quali si sono riconosciuti dei magazzini destinati ad accogliere le derrate alimentari - ha fatto supporre infatti, che la villa fosse anche sede di *officium*, e dunque connessa ad attività amministrative e di funzione pubblico/giurisdizionale in rapporto al territorio della *massa geloa*, e che avesse altre comunità dipendenti da essa[6].

Grande attenzione è stata riservata alla stesura dei mosaici che decorano ancora quasi tutti gli ambienti della *pars dominica*, contraddistinti da elaborate composizioni e da soluzioni stilistiche tipiche del clima artistico del IV secolo d.C., in cui si nota una predilezione per la frontalità, per la disposizione di scene su più registri e per il vivace cromatismo. Suddivisi in relazione alla funzione degli ambienti per cui furono realizzati, esprimono contenuti e messaggi del tutto consoni alle componenti architettoniche della villa, attraverso l'esaltazione e la celebrazione del *dominus*, del vivere in villa e degli *otia* che accompagnano le attività intellettuali e la meditazione filosofica, tramite la rappresentazione di divinità, eroi, figure allegoriche, personaggi epici e reali affiancati a scene relative il vivere in villa e "soggetti di genere", in cui rientrano i mosaici raffiguranti *èrōtes* impegnati in attività relative la vendemmia o in battute di pesca, allegoria delle ricchezze del *fundus*.

A causa dell'assenza di una scuola musiva siciliana, si esclude di fatto che i pavimenti possano essere stati disegnati e realizzati sull'isola, ma che, piuttosto, siano frutto di diverse maestranze, con diverse abilità, facenti parte probabilmente di una stessa officina proveniente dal Nord Africa, dove era attiva la grande scuola di *Carthago*, attestato anche dallo stile e dai temi trattati ivi rappresentati[7]. Alla ricchezza della decorazione musiva si doveva connettere, quasi certamente, il ricco repertorio di pitture murarie - come confermato dal rinvenimento della stessa all'interno e all'esterno della villa - in cui il motivo predominante è l'imitazione dello schema decorativo dei *sectilia* o degli *emblemata*, arricchiti da cicli di raffigurazione, secondo i modi della tradizione di epoca tarda, che imponeva il colore e l'imitazione delle tarsie marmoree anche alle mura esterne come rappresentazione del prestigio dell'edificio.

Percorsi religioso - filosofico, ideologici e cultuali nei mosaici nella Villa del Casale

Studi recenti - già maturati dallo stesso S. Settis e sostenuti da P. Pensabene - hanno individuato nel grande apparato musivo un gruppo di soggetti, che possono essere accomunati da una lettura di tipo simbolico-filosofica, il cui filo conduttore sarebbe la vittoria sulle passioni e di conseguenza l'esaltazione della *virtus* sulla *hybris*, uniti a una solida



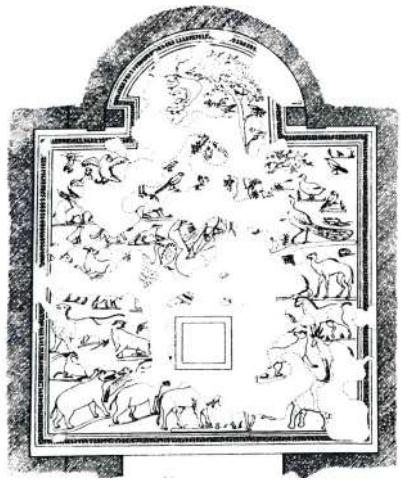


Figura 2. Pianta della Villa del Casale di Piazza Armerina, Individuazione dei vani con scene mitologico-filosofiche (da Cipriano, 2007. Elaborazione a cura di V. Magro); Figura 3. Id., Schema grafico del mosaico di Orfeo (da Cipriano, 2007)

visione religiosa dell'esistenza basata su filosofie tardoantiche, soprattutto neoplatonica. I mosaici individuati come religioso-filosofici, sono soprattutto quelli che ospitano scene tratte dalla mitologia, la cui stesura occupa i pavimenti dei vani identificati dai numeri 22; 28; 30; 35; 36 e 48 [fig. 2]. Questi, secondo S. Settis, formerebbero un vero e proprio percorso di ascendenza filosofico-bacchica, per via della presenza di elementi e personaggi direttamente collegati alla sfera dionisiaca; tesi avvalorata anche dalla rappresentazione di foglie d'edera come motivo decorativo in quasi tutti i vani della villa[8].

La scelta delle tematiche affrontate, rivelerebbe, inoltre, la presenza di una committenza colta, di ascendenza classica e conservatrice, caratterizzata da un grande interesse letterario, dal recupero del mito ellenico e dai temi tipici dell'arte ufficiale, reinterpretati all'interno della corrente tardoantica, inquadrandosi perfettamente nel clima culturale del IV secolo d.C. Temi e immagini che, con ogni evidenza, sono motivati da consapevoli e programmatici intendimenti comunicativi, destinati ad essere 'letti' ed osservati da ospiti e dipendenti che si radunavano alla villa in occasioni amministrative o cerimoniali e che assumono in epoca tardoantica un'importanza sempre maggiore all'interno delle liturgie residenziali riservati al ricevimento e all'esaltazione delle *virtus* del *dominus*, padrone del *fundus*[9].

Immagini che alludono, in una sorta di retorica, a diversi temi quali le qualità dell'individuo o la caducità della vita e in cui cogliervi un ideale di salvezza, di rinascita e felicità dopo la morte o perfino l'aspettativa di un'apoteosi; contributo delle teorie filosofiche elaborate in Oriente e mutuate nel mondo romano attraverso ambienti di cultura ellenica, tutte caratterizzate dalla meditazione sui destini dell'uomo durante la vita vissuta e sulla sua anima dopo la morte. Nel IV secolo il mondo religioso romano, infatti, è permeato di spiritualità: le divinità e i corrispondenti riti si sono diversificati e accresciuti, le credenze e le pratiche liturgiche si sono arricchite, includendo la magia rituale, l'astrologia e la divinazione; emergono nuove aspirazioni dell'anima e della sensibilità che aderiscono a uno spiritualismo diffuso, capace di offrire nuove prospettive per la vita oltre la morte.

All'interno di questo percorso significativo e semantico, si possono sicuramente accomu-

nare le due *diatae*; la prima ospitante il mosaico con il mito di Orfeo (n. 22) e la seconda che narra della leggenda di Arione (n. 35), entrambi raffigurati in apoteosi. Ambedue le figure diventano polo d'interesse per la nostra indagine, in quanto fungono da nodi propulsori di programmi decorativi omogenei e complessi.

Nel pavimento musivo all'interno della *diaeta* identificata come vano 22[10], Orfeo è ritratto in abiti di foggia orientale, intento a suonare la *lyra* è seduto su una roccia al di sotto di un albero, la cui rappresentazione delle fronde occupa lo spazio della piccola abside. La musica prodotta dallo strumento adagiato sul suo ginocchio attira una grande varietà di animali domestici e selvatici, tra cui il grifone e la fenice; lo sguardo rivolto lontano e la sua posizione sopraelevata lo pongono in atteggiamento di *deificatio* [fig. 3].

Tale iconografia nella sua lunga storia significativa, ha goduto di grande successo, confluendo nella cultura figurativa romana a partire soprattutto dal III secolo ed esaurendosi soltanto alla fine del VI, diffondendosi da Oriente a Occidente e riscontrandosi anche in altri contesti culturali[11]. Riconducibile in genere alla tematica bucolica costituisce, nelle esperienze maturate nel mondo antico, una delle raffigurazioni capaci di richiamare un contesto felice, beato e dunque un ameno e sospeso *habitat* edonico e paradisiaco.

All'interno di circoli filosofici tardo antichi, il mitico cantore proveniente dalla *Thracia*, per mezzo delle arti musicali e del canto, si eleva ad allegoria della *sapientia*; attività che, secondo le filosofie antiche, elevano lo spirito e grazie alle quali ha ammansito le bestie selvagge, queste ultime frequenti metafore delle irrazionali passioni umane, come citato da Lattanzio (*Div. Inst.* I 9,5. 88)[12].

Per quanto riguarda i temi di Orfeo, egli fonde in sé elementi del culto apollineo e dionisiaco e il suo mito, incentrato su episodi trascendentali come la discesa agli inferi per riportare tra i vivi la sua sposa, l'evento legato alla sua morte - in cui la testa nonostante recisa cantava ancora - o della sua anima accolta nei Campi Elisi, lo legano inevitabilmente alla sfera della purificazione e della redenzione[13]. Questo potrebbe essere avvalorato dalla presenza della Fenice, animale fantastico capace di risorgere dalla morte e del Grifone, essere ibrido, capace di volare fino a raggiungere gli astri e dunque simbolo di apoteosi. La presenza di questi due animali, che la tradizione collocava ai confini del mondo, fanno sì che la sua potenza sia riconosciuta in tutta l'*Oikouméne*.

Del resto, l'influenza benevola del cantore fu unica: attraversa il concetto greco, ellenistico, romano, giungendo - intrisa di grandi significati - fino alla tarda antichità per mezzo dei neopitagorici e dei neoplatonici. L'atteggiamento di Orfeo e la sua posizione al centro dell'opera, riscontrata soprattutto in mosaici di manifattura africana, sono forse riconducibili al sincretismo avvenuto nel mondo romano e soprattutto in Egitto, dove è considerato al pari di un dio, per via dei suoi dettami, detti *Orphĭcus* e per l'istituzione di una scuola religiosa o magico-filosofica. Nell'*Historia Augusta* (*Vita di Severo Alessandro*, 29, 2) si legge che Severo Alessandro, nel suo *lararium* onorava i culti di Cristo, Abramo, Orfeo, Apollonio di Tiana e cioè i profeti di tutte le religioni, in un atteggiamento che è rappresentativo della religiosità dell'epoca. La figura di Orfeo *divus*, attraverso l'Egitto ellenizzato, potrebbe esser giunta anche in Tripolitania e più lontano, in Africa *Proconsularis*, come conseguenza diretta di una concezione indigena della figura del cantore, in cui elementi della tradizione ellenica sono ripresi alla luce delle tradizioni locali[14].

Già S. Settis ha evidenziato un parallelismo con il tema dell'aula absidata identificata con il numero 35[15] in cui è raffigurato Arione di Lesbo, leggendario musico e poeta. Egli è rappresentato nel momento principale della leggenda, sul dorso del delfino, in nudità eroica avvolto in un mantello e con il capo coperto da un berretto frigio. È intento a suonare una *kithára* eptacorde, il cui suono attira in superficie non soltanto il delfino, che lo condurrà sulla terraferma, ma anche una moltitudine di nerèidi, ittiocentauri, pesci, mostri marini che vengono cavalcati da *èrōti* e dalle stesse nerèidi e che formano il suo *thiasòs*; i due *èrōti* che gli coprono il capo lo pongono in apoteosi, affer-

mato probabilmente, dalla presenza nella scena di un grifone marino. Assiste al salvataggio il dio Oceano, raffigurato soltanto attraverso la sua testa e che occupa il perimetro della piccola abside della sala [fig. 4]. Inoltre, l'ittiocentauro vestito di *pardalis*, attributo delle vesti di Dioniso e il leopardo marino raffigurato, potrebbero ricondurre Arione al mondo dionisiaco per via della stesura della poesia sacra del *dithyrambus* che rientra negli inni bacchici e di cui egli, appunto, ne fu considerato il fondatore.

Temi come quello di Arione seguito dal *thiasòs* marino, non sono più comuni nel IV secolo: appare piuttosto probabile che al pari di Orfeo - di più duratura fortuna - questa mitica figura torni all'interno di quella "riscoperta" dei miti di matrice classica, tipica del periodo o possiamo suppore che il mito di Arione fosse ancora molto vivo in Sicilia per via del suo leggendario passaggio sull'Isola, pur non escludendo l'adozione del tema da parte delle maestranze su esempi di cartoni ben più antichi, confermato da soggetti iconografici presenti quali il *kètos* e la nerèide intenta a specchiarsi, ricorrenti in mosaici e pitture di periodo ellenistico, come l'iconografia sembra suggerire.

Secondo il racconto di Erodoto (*Hist.*, I, 23-24) Arione, partito dalla sua città natale Metimna e dopo aver a lungo soggiornato come cantore presso la corte di Periandro, tiranno di Corinto, si spostò in Sicilia dove grazie alle sue doti accumulò molte ricchezze. Deciso di tornare a corte, salpò su una nave diretta in Argolide. Giunti in alto mare, i marinai decretarono di disfarsi di Arione per impossessarsi delle sue ricchezze; a tal punto quest'ultimo espresse il desiderio di cantare ancora una volta; il suo canto di lode agli dèi, attirò vari delfini attorno alla nave e appena gettatosi in mare, uno di loro lo caricò sul dorso, conducendolo, per volere di Apollo e Poseidone, in Laconia, presso Capo Tenaro. Ma un'altra versione, quella di Igino (*De Astronomia*), narra che gli dèi mossi da compassione lo trasportarono tra le stelle.

Se è accertato che i pavimenti musivi rientrano tutti all'interno di un sapiente progetto

Figura 4. Piazza Armerina, Villa del Casale. Schema grafico del mosaico di Arione (da Cipriano, 2007)

ragionato da parte del committente, Arione, sicuramente, potrebbe esser anch'esso ricondotto alla *sapientia*, condivisa con il cantore trace e di cui esso, come appunto suggerito da S. Settis ne è il *pendànt*.

Al pari del più potente Orfeo, infatti, anche Arione grazie alla sua *virtus* diviene 'profeta' della benevolenza degli dèi che premiano gli uomini empii. Se Orfeo con la sua musica ha saputo persuadere gli dèi inferi e ammansire gli animali terrestri così da poter attraversare il bosco che circonda le porte dell'Ade, Arione con il suo canto ha saputo ingraziarsi gli dèi e placare gli animali marini, al fine di poter attraversare il mare e giungere salvo sulle coste della Laconia. Clemente Alessandrino tiene a precisare che è il *Logos* capace di addomesticare le bestie malvagie e feroci come il leone, il porco e il lupo (*Protr.* 1,3. *Sc* 2, 55) e dunque anche Arione è detentore di precetti morali, in quanto nel mondo antico il canto rientra all'interno del *Logos* stesso. Entrambe le figure, inoltre, secondo la credenza dell'uomo antico, si avvicinano al tema della

Figura 5. Piazza Armerina, Villa del Casale. Schema grafico del mosaico di Ulisse e Polifemo (da Settis, 1975).

psicagogia, e cioè degli effetti attribuiti alla musica sugli uomini, in quanto la melodia prodotta dagli strumenti a corda si credeva fosse capace di influire in maniera positiva sull'animo umano, nonché sull'*ethos*, avvicinandolo al cielo.

Aggregazione di forze diverse, unite da un comune denominatore ideologico, sicuramente entrambi si richiamano al cosmo, tema tanto caro alla scuola pitagorica e ai seguaci di Platone, messo in risalto ancor di più dal premio a loro riservato: l'assunzione tra le stelle (secondo Igino anche Orfeo fu assunto tra le stelle dopo la sua morte). Infatti, già tra I e II secolo d.C. - come ampiamente rilevato da Cumont - l'uomo romano non situa più la residenza delle anime nel buio del Tartaro o nella luce fioca dei Campi Elisi, ma bensì in qualche parte nel cielo, tra la luce degli astri, come premio di una vita empia[16].

All'interno di questo percorso semantico, S. Settis accomuna i mosaici pavimentali dei vani 22 e 35 ad un'altra coppia di mosaici, a quello di Ulisse e i compagni nell'antro di Polifemo e a quello della mitica lotta tra Eros e Pan.

La scena, narrata da Omero nel libro IX dell'Odissea, decora il pavimento del vano identificato con il numero 28, camera dell'appartamento padronale Nord, probabilmente ad uso esclusivo del *dominus*[17]. Omero narra che Ulisse, di ritorno dal suo lungo viaggio dalla guerra di Troia, sbarcò nella terra dei Ciclopi. Giunti presso una grotta utilizzata come rifugio, l'eroe e i compagni decisero di restare in attesa del proprietario assente, per chiederne ospitalità. Alla vista del gigante, i greci si nascosero, venendo in seguito scoperti. Il re di Itaca si fece pertanto avanti nel suo intento ma il ciclope dimostrò grande disprezzo verso la *xenía,* afferrando e divorando quattro dei suoi compagni e imprigionando i restanti nella parte più profonda della grotta.

L'espediente escogitato da Ulisse per sfuggire alla prigionia di Polifemo fu offrirgli del vino per addormentarlo e, una volta assopito, lo accecò con un grande bastone arroventato, riuscendo così ad abbandonare la grotta aggrappandosi al ventre delle pecore portate al pascolo poiché il Ciclope, svegliatosi, si era posto davanti all'ingresso dell'antro, toccando il dorso di ogni pecora in uscita per impedire ai greci di fuggire.

Nel mosaico è rappresentato il momento centrale del racconto, in cui Ulisse sta offrendo una grande coppa di vino al ciclope con lo scopo di farlo ubriacare per poterlo accecare nel sonno. Polifemo, seduto su un masso, è raffigurato come una creatura dall'imponente corporatura umana, la cui peculiarità risiede nel terzo occhio al centro della fronte, mentre la sua brutalità emerge dal particolare dell'ariete sventrato che tiene sulla gamba sinistra. Nel registro inferiore, si dispone il suo gregge, che sarà fondamentale per la fuga di Ulisse e i suoi compagni [fig. 5][18]. Il tema potrebbe esser stato scelto, come per Arione, per il suo avvenimento in Sicilia, come attesta anche lo stesso Tucidide o per soddisfare una clientela colta che leggeva e apprezzava i poemi omerici, senza assolutamente escludere il messaggio intrinseco che potrebbe offrire all'interno del percorso.

Ulisse nell'antro di Polifemo, è un tema di vasto successo nel mondo antico, sia per quanto riguarda le arti pittoriche, scultoree e applicate sia per quanto riguarda le arti sceniche e letterarie. La riscoperta del 'romanzo' ellenistico che contraddistinse la vita letteraria

del III e del IV secolo d.C., lo scontro individuale, come sottolineato anche nel pavimento di Eros e Pan nonché di Ercole e Dioniso nella sala *trichora*, così come la vocazione eroica acquisirono un rinnovato prestigio.

L'ampia diffusione che ebbero le vicende omeriche in età tardoantica costituisce una documentazione di come si impose la riflessione del ruolo dell'eroe e delle sue caratteristiche fisiche e morali. La figura di Ulisse, infatti, si identifica con quella di un eroe civilizzatore, contrapposta a Polifemo, figura relegata al vivere in maniera primordiale, presente oltre che in Omero anche negli scritti di Euripide, Teocrito Cicerone e Ovidio. La sua figura e le sue gesta furono destinate a mutare anche radicalmente nel corso dei secoli e per tanto sarà proprio epoca romana che si caricherà di valori propagandistici e celebrativi fino ad allora ignoti.

Eroe astuto e pragmatico, cauto e coraggioso al tempo stesso, il re di Itaca sin dal suo primo esordio nei versi dell'Iliade, si distingue da tutti gli eroi greci che combatterono a Troia per via del *Logos*, rilevante nel caso di ambasciate, riconciliazioni e mediazioni nonché per la sua furbizia, i cui esempi più celebri quali, lo stratagemma del cavallo di legno donato ai troiani e l'espediente pensato per accecare Polifemo, diventano motivo ricorrente riguardo il trionfo della dell'astuzia e dell'ingegno sull'uso della forza bruta, che nell'arte retorica, trovava la sua arma migliore[19]. Virtù che Ulisse adotterà coerentemente anche nel corso del suo travagliato viaggio di ritorno in patria descritto nell'Odissea.

È proprio grazie all'ingegno e non alla forza bruta che Ulisse riesce a punire l'*hybris* del ciclope, assicurandosi il ritorno in patria. Come ci informa B. Andreae, Achille e Aiace non sarebbero mai usciti vivi dalla grotta del Ciclope perché avrebbero fatto l'unica cosa coerente con il loro codice d'onore aristocratico, affidarsi alla propria forza fisica e ingaggiare una lotta corpo a corpo con il nemico. Ulisse, invece proprio come aveva fatto con l'artificio del cavallo, preferì far conto sull'intelligenza e sull'astuzia che contraddistingue l'uomo saggio e civilizzato, ottenendo facilmente quello che sarebbe stato impossibile conseguire in altro modo. Per tale circostanza, secondo Cicerone, il re di Itaca è l'immagine di un insuperabile modello di sapienza e forza, incarnando un ideale etico di ispirazione eroica e moraleggiante[20].

Figura 6. Piazza Armerina, Villa del Casale. Lotta mitica tra Eros e Pan.

Ulisse e il racconto della sua vita entrano nell'immaginario funerario della tarda antichità come rievocazione dello *status* sapienzale e di *navigatio vitae*. Nel IV secolo gli scritti tardi di Ovidio, in cui emerge la figura di un Ulisse versato dalla sorte, che soffre per tornare in patria e ricongiungersi ai suoi cari, filtrarono all'interno di circoli intellettuali e neoplatonici e nelle peregrinazioni dell'eroe, nelle sue vicende, si riconobbe la metafora delle prove alle quali l'anima dell'uomo giusto e morale è sottoposta in vita prima di poter accedere alla sua ricompensa celeste, secondo una chiave di lettura salvifico-filosofica e di metempsicosi[21].

L'assoggettamento delle forze primordiali attraverso la ragione è riconoscibile anche nel mosaico del vano 36, anticamera del cubicolo dell'alcova, nell'appartamento padronale Sud, in cui è raffigurata la disputa tra Eros e Pan.

La mitica contesa avviene in presenza di due gruppi di figure che incitano i loro favoriti alla vittoria: Eros, raffigurato nelle sembianze di un bambino alato e Pan, nella sua tradizionale iconografia di uomo irsuto, barbuto e con alte corna e zampe da capro, entrambi raffigurati in nudità eroica, sono posti in primo piano, al cospetto di Sileno, presente in qualità di giudice [fig. 6][22]. Tema di grande fortuna in

Figura 7. Piazza Armerina, Villa del Casale. Eros e Psiche (particolare)

epoca ellenistica, la mitica contesa di Eros e Pan si accosta in epoca più antica all'eroica disputa tra Apollo e Marsia, in cui l'*hibrys* dei due antagonisti viene punita dalle divinità, divenendo l'allegoria dell'eterna lotta tra irrazionalità e ragione e nella quale viene esaltata la vittoria della *calliditas* del piccolo Eros sulla potenza di Pan, il dio impetuoso e selvaggio, paragonato all'eccitazione dell'animo, insita nella natura di questo dio[23].

Nella cultura greca antica, Eros compare sia nei testi orfici che nella teogonia di Esiodo come un dio primigenio, legato alla creazione del cosmo considerato, infatti, come il primo movente, come colui che ha dato inizio al mondo; sarà Platone (*Simp*., 210a e ss.), però, che lo connetterà al tema della rigenerazione e della purificazione, associandolo all'antico aristocratico ideale pedagogico della *kalokagathìa*. Eros per Platone incarna il bello, fisico ed intellettuale che in un immaginario rappresentativo, viene contrapposto alla natura ibrida e irrazionale di Pan, pervaso da indole ferina e mosso dagli impulsi primordiali del suo corpo. Saranno i neoplatonici, e in particolar modo Plotino (*Enn*., VI, 7, 22), a elevare Eros ad allegoria di *sapientia*, intesa come forza inconscia, che guida verso la contemplazione estatica.

Le due divinità, per le loro caratteristiche intrinseche, presenziano e si interpolano a diversi culti (Apollo, Afrodite, Efesto), confluendo entrambi nelle pratiche liturgiche dei riti bacchici, come attestato peraltro dalla presenza alla gara di personaggi legati alla sfera dionisiaca[24].

Studi recenti accomunano il mosaico di Eros e Pan al mosaico del vano 30, nel cubicolo nord, dove all'interno di un dodecagono centrale è raffigurato l'abbraccio tra due amanti identificati con le figure di Eros e Psiche uniti in un bacio nuziale [fig. 7][25]. Il mosaico, secondo il Darmon, sarebbe un'allegoria dell'*aeternitas temporum*, personificata dalle due figure e avvalorata dalla rappresentazione dei busti delle quattro stagioni, simboli della ciclicità dello scorrere del Tempo e delle maschere, allegorie della mutabilità e dell'incostanza[26]. Avanzando una lettura legata allo scorrere del tempo e avvicinandoci al pensiero filosofico di Cassiodoro (*Var*., 3,51-3.13), il dodecagono rappresenterebbe il *cursus anni* formato dai dodici mesi, a cui si affiancano le quattro stagioni, in rotazione perenne, rientrando all'interno della cerchia del Tempo frugifero[27].

Seguendo la linea tracciata da P. Darmon e proposta da P. Pensabene, anche questo mosaico avrebbe dei chiari riferimenti a idee filosofiche, che coinvolgono il Tempo e le nuove aspirazioni dell'anima. Del resto, la parusia del mito di Eros e Psiche narrata in Apuleio è cara ai neoplatonici per i suoi significati: con il termine *psychè* nella cultura greca si designava il "soffio vitale", l'*anemon* dei latini; il suo peregrinare alla ricerca dell'amato, le prove che la pongono in atteggiamento di *pietas* verso le divinità e la sua discesa agli inferi, la collocano in stretto contatto alla sfera della purificazione e dell'iniziazione. Soltanto dopo l'ultima prova Eros si unirà a Psiche donandole l'immortalità.

Al pari della figura di Ulisse, le prove affrontate da Psiche rievocano la *navigatio vitae* e la lettura neoplatonica che suggerisce il termine di una vita terrena empia che ambisce alla beatitudine eterna.

L' allegoria del trionfo della Virtus nella sala trichora

Una giustapposizione semantica che vede gli eroi e le divinità sviluppare significati filo-

Figura 8. Piazza Armerina, Villa del Casale. Schema grafico dei mosaici nella sala *trichora*; Figura 9. Id., Avversari di Ercole abbattuti (da Cipriano, 2007)

sofici e salvifici è stata individuata anche nel vano classificato come 48, la sala *trichora*[28], che studi e confronti iconografici identificano come *triclinium*, posto all'interno del percorso pubblico della *villae* e destinata con ogni probabilità ad ospitare i banchetti ufficiali offerti dal *dominus*. Il carattere pubblico del grande *trinchon* potrebbe anche essere messo in relazione all'utilizzo di queste sale come spazi destinati ad esibizioni o alla lettura di opere e panegirici, soprattutto in epoca tarda, pur senza escludere il suo uso come sala per banchetti, rappresentando dunque, il luogo in cui avviene l'epifania sociale del signore di *Philosophiana*[29].

La decorazione musiva pavimentale di questo vano si incentra su uno dei temi di maggior successo del mondo antico: il *dodekathlos*; connesso alla Gigantomachia, alla Licurgia e all'Apoteosi di Ercole, raffigurati nei mosaici delle esedre e ad alcuni miti incentrati sulle metamorfosi di Ovidio, presenti nelle predelle formate da fasce rettangolari poste tra l'intercolumnio delle colonne che marcano il passaggio dal riquadro centrale alle esedre e che ne costituiscono le soglie di ingresso, accomunando in un sistema binario di lettura semantico-filosofica il mondo bacchico ed erculeo, in un programma decorativo della sala non per nulla casuale [fig. 8].

Ciò trova piena applicazione già nell'analisi della decorazione musiva che ricopre il pavimento del vano centrale, in cui vi sono raffigurati tutti gli antagonisti di Ercole nel corso del mitico *dodekathlos*, affrontato durante la cattività alla corte di Euristeo, re di Micene e nel quale l'eroe non è mai rappresentato, affidando la comunicazione immediata del messaggio simbolico-religioso alle sole figure presenti in campo, morenti o già privi di vita dopo esser stati colpiti dalle frecce dell'eroe [fig. 9][30].

La rappresentazione del *dodekathlos* è posta in stretto collegamento significativo con la scena dell'esedra orientale (B), in cui è raffigurata la più importante tra le imprese dell'eroe, la sua partecipazione alla battaglia contro i Giganti; i figli di *Gea* che avevano cercato di attaccare l'Olimpo per impadronirsi del cielo e per questo puniti[31]. Qui, come nel riquadro centrale, l'eroe non appare mai e la sua *virtus* si manifesta solo attraverso la morte di quest'ultimi [fig. 10].

L'epilogo delle vicende relative il *dodekathlos* e la Gigantomachia viene narrato nel mosaico pavimentale dell'esedra settentrionale (A) in cui, terminate le sue imprese terrene, Ercole è raffigurato in apoteosi, tra Giove e Dioniso [fig. 11]; un chiaro rimando al premio per la sconfitta dei figli di *Gea*: l'ingresso dell'eroe al cielo, tra le divinità olimpiche, espresso nel

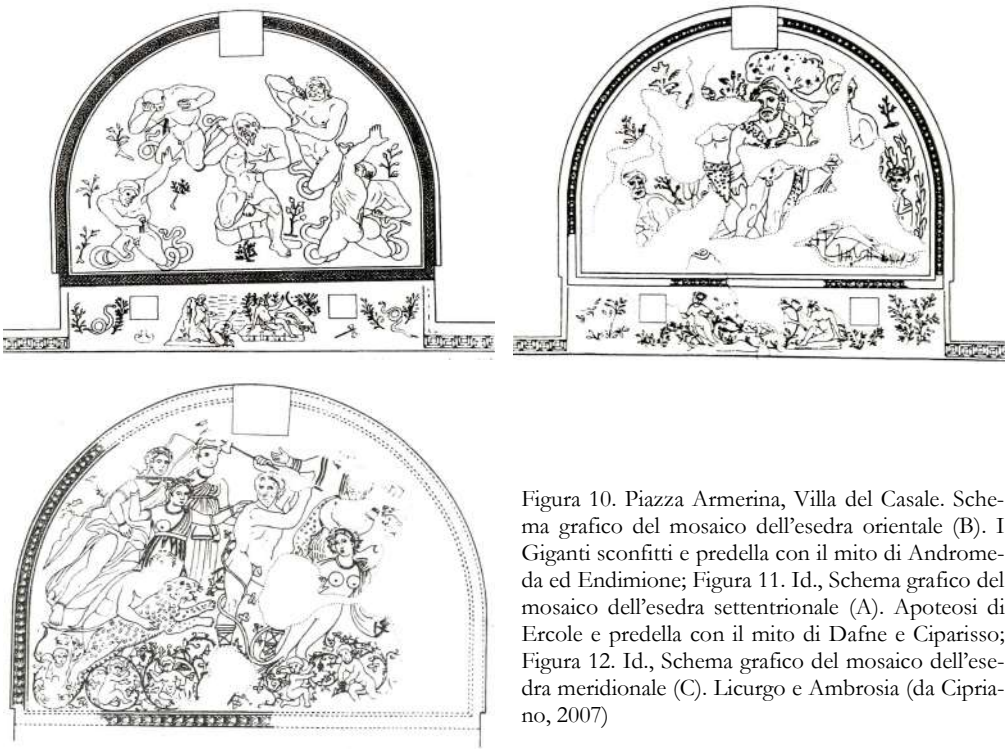


Figura 10. Piazza Armerina, Villa del Casale. Schema grafico del mosaico dell'esedra orientale (B). I Giganti sconfitti e predella con il mito di Andromeda ed Endimione; Figura 11. Id., Schema grafico del mosaico dell'esedra settentrionale (A). Apoteosi di Ercole e predella con il mito di Dafne e Ciparisso; Figura 12. Id., Schema grafico del mosaico dell'esedra meridionale (C). Licurgo e Ambrosia (da Cipriano, 2007)

mosaico attraverso la sua incoronazione[32].

Quest'ultima appare simmetrica e speculare all'esedra meridionale (C) con cui certamente è in comunicazione semantica e dove viene riportata, secondo una versione tarda del mito ispirata ai racconti del poeta Nonno di Panopoli, la sconfitta di Licurgo, in cui il re di *Thracia*, avverso al culto di Dioniso giunto nelle sue terre, sta per uccidere con un'ascia bipenne Ambrosia, ninfa nutrice del dio, salvata per intervento divino mediante una metamorfosi [fig. 12][33].

I soggetti raffigurati nelle tre esedre mostrano, a sua volta, uno stretto legame concettuale con i miti raffigurati nelle predelle delle rispettive soglie, in cui viene esaltato il tema delle metamorfosi e dell'apoteosi astrale, così come descritto nella predella dell'abside orientale (B) con il mito di Andromeda ed Endimione; in quella dell'esedra settentrionale (A) con il mito di Dafne e Ciparisso e nella predella dell'esedra meridionale (C) con il mito di Ampelos e Kissos[34].

L'accostamento iconografico di Ercole all'interno della sfera dionisiaca non è inusuale: è infatti attestato fin dall'età arcaica in ambito greco, ampiamente diffuso nell'arte ellenistica e largamente noto nelle produzioni musive di epoca romana in Africa, in quanto favorito anche da aspetti cultuali ampiamente diffusi in questi territori, riproponendosi a Piazza Armerina attraverso un rimando continuo tra forze del bene e del male che condannano la *hybris* di coloro che si oppongono all'ordine cosmico stabilito dalle divinità in favore di un *exemplum* positivo di uomo-eroe, incarnato dalla figura di Ercole, confermato anche dalla letteratura del IV secolo d.C. che dimostra questa interpretazione metaforica del ciclo bacchico ed erculeo in chiave morale e interpretativa.

Nel programma iconografico della sala *trichora*, entrambe le divinità, infatti, appaiono come *debellator hostium*, in un manifesto *triumphalis* che sembra esaltarli come pari e vittoriosi di una stessa *virtus*. Il culto di Ercole e Dioniso, congiunti in una coppia sacra, trova ori-

gine proprio in Africa e la loro introduzione a Roma risale alla dinastia dei Severi.[35] Spesso legati al potere imperiale, poiché nei panegirici celebrativi le due divinità fautori dei trionfi, vennero associate all'azione risolutiva degli imperatori, garanti della somma felicitas del proprio regno, testimoniato anche in un passo del panegrico di Teodosio del 389 d.C. In età Tardo Antica, le due divinità costituiscono ormai una coppia divina ordinaria e legittima, avvalorata dalla propaganda imperiale e dall'arricchimento filosofico dei culti tradizionali, soprattutto in chiave enoteistica avvenuto già durante il principato di Aureliano e infine con la stesura del discorso sul re Helios di Giuliano, del 362[36]. Entrambe le divinità si riconnettono secondo le loro parusie al mondo oltremondano, esempio di conquista e apportatori del bene attraverso le prerogative di verità, giustizia e progresso. Questa unione sacra, successivamente investita da riflessioni orfico-neoplatoniche fondate sull'enoteismo e sull'assimilazione delle divinità agli astri, viene narrata anche da Nonno di Panopoli (*Dionys.* XL, 36) attraverso un lungo scambio di benevolenza e clemenza tra le due divinità e da Claudiano, in cui il canto di Orfeo descrive le fatiche dell'eroe.

Celebrato a Roma presso l'*Ara Maxima*, situata nel Foro Boario fin dal 312 a.C. e adorato come *Invictus*, Ercole non è soltanto modello di energia virile ma, in età Tardo Antica, egli diviene anche modello di energia vitale. In questa nuova visione filosofica, infatti, le imprese di Ercole assumono un significato esegetico ed escatologico, una chiara allusione alle traversie che ogni uomo affronta durante la sua esistenza terrena o in riferimento al contesto della trasmigrazione dell'anima. Questo avviene soprattutto quando Ercole assume la connotazione paradigmatica dell'eroe *protomystes*, in grado di percorrere indenne la sfera oltremondana e in cui rientrano sicuramente gli episodi relativi ad Alcesti e Teseo, entrambi riportati tra i vivi, collocandolo nella sfera del trascendentale.

Il *dodekatlos*, spesso raffigurato sui sarcofagi eseguiti tra la fine del II e il IV secolo d.C, rimanda sicuramente al concetto di vittoria tramite il concetto di immortalità, ricollegandosi indubbiamente anche alla nozione di espiazione e di iniziazione, tematiche care alle dottrine misteriche; ma all'interno dei circoli filosofici vicini al pensiero neoplatonico, il *dodekatlos* assume anche il significato di un riassetto del cosmo, che culmina con la punizione della *hybris* dei Giganti e la riconsegna dell'ordine universale agli olimpi, dopo che questi assalirono la sede del cielo; Quest'ultima, una rappresentazione del combattimento tra vecchi e nuovi dei e dell'ordine cosmico che aggioga la natura caotica. I Giganti e gli esseri mostruosi incontrati durante le fatiche terrene, sarebbero, sotto questo aspetto, le forze della natura non ancora civilizzate, mentre Ercole, identificato con gli dèi sarebbe l'incarnazione dei pianeti e delle stelle, la cui la figura diviene quella di un eroe detentore e regolatore dell'ordine civile e temporale in tutta l'*oikoumene*.

Come spiegazione simbolica, si potrebbe avanzare quella di Porfirio di Tiro, seguace della dottrina neoplatonica, secondo il quale Ercole è il Sole, e le dodici fatiche segnano il passaggio di quest'ultimo nelle diverse costellazioni dello zodiaco[37]. Come descritto da Giovanni di Gaza (*Ekphr.*, I 55 ss. 96 ss.) il Sole può prendere posto all'interno dello zodiaco, così come rappresentato nella complessa composizione di impianto cosmico a decorazione delle terme della sua città. In Eliodoro il Sole e le divinità identificate con esso sono affiancati all'astrologia e al fatalismo astrale.

Anche Macrobio Teodosio, grammatico ed illustre esponente dell'aristocrazia romana, nel dialogo dei Saturnalia, redatto nel 430 d.C., associa Ercole alle costellazioni ed in particolar modo al Sole, affermando che "Nemmeno Ercole è estraneo alla sostanza solare; Ercole fornisce al genere umano in valore che lo innalza a somiglianza degli dèi" (Macrob. *Saturn.* III, 12, 1-9).

L'assimilazione di Ercole ad una divinità solare ritorna anche nel canto XL delle Dionisiache di Nonno di Panopoli, in cui si narra l'incontro tra Dioniso ed Ercole Astrochitone presso la sua dimora a Tiro. Accolto con il suo seguito festante, Dioniso declama attraverso

un inno, alla figura dell'eroe, identificandolo con il Sole e con aspetti riconducibili a sei divinità legate all'astro, celebrando il dio come principio regolatore dell'anno e del giorno durante il suo percorso all'interno del *clipeus astralis*[38].

Un Ercole/Sole, che attraversa le costellazioni, evocando in sé il concetto della *felicitas temporum*, congiungendo attraverso la sua parusia, l'idea di stabilità e prosperità del creato e che, alla luce di questa descrizione semantica, inserita nella decorazione della villa, richiamerebbe alla *fecunditas* delle proprietà fondiarie del facoltoso *dominus* e, contemporaneamente, alluderebbe all'atemporale serenità bucolica della dimensione ultraterrena, in quanto, l'aspetto escatologico insito nel perenne movimento delle costellazioni astrologiche, diviene nella letteratura neoplatonica, anche metafora dell'immortalità dell'anima e del suo ingresso in cielo[39].

Al pari di Ercole anche Dioniso è un dio vincitore, e nella sua lunga esegesi le sue imprese verranno più volte paragonate a quelle dell'eroe, attribuendogli diversi significati collegati al suo culto, misterico ed iniziatico. È soprattutto a partire dell'età Tardo Antica, che verranno enfatizzati tutti gli elementi del mito, in particolare quelli relativi le sue gesta e in cui la Licurgia, tema di maggior successo all'interno del ciclo dionisiaco anche tra le fonti, diviene *exemplum* di condanna per chi si ribella agli dèi e giusta sentenza per la punizione della *hybris* e dell'empietà, affidando alla cultura degli ultimi secoli del paganesimo un Dioniso *tesmophoròs*, archetipo di giustizia e di civiltà[40].

A tal proposito, bisogna tener presente che, se da una parte la lunga tradizione letteraria che riguarda Licurgo segue quella omerica, con l'accecamento del re da parte di Zeus (Hom., *Il.*, VI, 128-141) e continua con l'introduzione di diverse varianti ad opera di Apollodoro (Apollod., *Bibl.*, III, 5, 1), Diodoro Siculo (Diod. Sic., III, 65), fino ad Igino (Hyg., *fab.*, 132) che ne introduce il suicidio, Sofocle (Sof., *Ant.*, 951-957) e Strabone (Strab., *Geo.*, X, 3, 16) introducono una versione del mito, che non solo suggerisce un'evoluzione positiva nella vicenda di Licurgo, ma che narra di un suo cambiamento o di una sua eroizzazione o divinizzazione[41]. È sicuramente Nonno di Panopoli (*Dionys*, XXI, 1-169) a restituirci una Licurgia molto più vicina alla sensibilità del mondo Tardo Antico, tralasciando la morte del re di *Thracia* per smembramento o scuoiamento, come desunto da scritti ben più antichi e restituendoci un Licurgo "redento", che grazie all'incontro con il dio e per mezzo di Era che lo libera, verrà assimilato agli dei, divenendo una divinità presso gli Arabi, facendoci ritenere che Dioniso, in seno alle nuove filosofie, avesse assunto ormai anche le forme di un dio "redentore", esaltandone soprattutto il carattere iniziatico ed espiatorio del credo.

La corrispondenza di una parte della tradizione letteraria con un'ampia porzione di quella iconografica, nonché le corrispondenze sul piano filosofico-rituale, offrono infatti agli ultimi epigoni una nuova immagine di Licurgo, come di colui che ribellatosi al volere degli dèi, in particolare di Dioniso, in seguito viene "catturato" dal dio ed iniziato al suo culto, promessa di vita eterna tra le divinità per i suoi fedeli. Nell'ottica di questa rilettura tarda del mito, l'abbraccio della vite non è più un abbraccio asfissiante, mortale ma un abbraccio di conquista, di assunzione, segnando il trionfo di Dioniso sulla ritrosia di Licurgo. Essendo Dioniso anche un dio civilizzatore, riconoscerne la divinità attraverso i suoi misteri significava compiere una scelta educativa, mentre rifiutarlo, in ultima analisi, la rinuncia alla dimensione umana[42].

Non v'è dubbio che l'apoteosi di Ercole sia, all'interno di questa lettura semantica, un'apoteosi dionisiaca, come tra l'altro già suggerito già da S. Settis, avvalorato dalla sostituzione – non del tutto canonica – della *pardalis* all'abituale pelle di leone indossata dall'eroe, nonché dalla presenza di Dioniso stesso, figura che lo introduce al cospetto di Giove, sostituendo quella più canonica di Atena. Ercole, sconfiggendo i Giganti, simbolo di tracotanza e schierandosi dalla parte delle divinità, del mondo civilizzato e della rettitudine, viene ammesso al cielo, tra gli dèi, così come celebrato nel panegirico di Massimiano dell'anno 289 d.C[43]. La sua figura raggiunge, grazie

alla sua *virtus* e attraverso il suo richiamo nella Gigantomachia, alla sua trionfale coronazione e introduzione alla volta celeste, piena di dignità divina. A tal proposito nelle Georgiche, Virgilio narra che Giove avrebbe disposto per Ercole una seconda nascita dopo la sua morte e simbolicamente potremmo avanzare l'ipotesi di una nuova rinascita in concomitanza con la vittoria sui giganti e "leggere" la decisione di Giove nell'incoronazione dell'eroe.

Le apoteosi di Dioniso ed Ercole, nella Tarda Antichità, assumono sicuramente significati più complessi, riconducibili al concetto orfico-platonico della liberazione dell'anima dai vincoli materiali nel momento della sua ascesa al cielo, tematiche assai più antiche, già presenti, ad esempio, nelle laminette orfico-dionisiache di Pelinna[44].

Tali concetti potrebbero ricollegarsi, senza alcun dubbio, alle tre predelle all'ingresso delle esedre, che raffigurano personaggi premiati per le loro virtù: Andromeda, principessa degli etiopi sacrificata per volere di un oracolo a un mostro marino, diventa esempio di propiziazione ed espiazione nonché di asservimento al volere delle divinità, divenendo questa la *virtus* per la quale viene premiata attraverso la sua apoteosi tra gli astri; così come fu per Endimione, re dell'Elide, che amato da Selene, divinità personificante la luna, ottiene l'immortalità attraverso un sonno eterno, mentre la sua anima, accolta in cielo viene trasformata in costellazione, ricollegandosi ancora una volta al tema della trasmigrazione dell'anima. Lo stesso avviene per Dafne e Ciparisso, entrambi amati da Apollo e per Ampelos e Kissos amati da Dioniso e a cui la metamorfosi concessa dalle divinità, garantisce il passaggio ad una realtà superiore, per salvarli da una morte dolorosa o dal demerito del loro destino, offrendogli, in una sorta di santità pagana, la prospettiva di immortalità, creando per analogia o per contrasto nell'osservatore di queste scene rapide ed accurate allusioni eziologiche.

Attraverso l'intermediazione di questi temi iconografici, infatti, il *dominus* non solo avrebbe espresso la sua devozione alla fede pagana o a correnti misterico-filosofiche che promettevano una promessa di vita eterna, ma anche il possesso di una vasta cultura, tesa a diffondere e conservare gli antichi culti, espressione del suo *status* e del suo potere, all'interno di un linguaggio di tipo simbolico, orientato ad indicare la superiorità del *dominus* e la propria identità sociale in senso anche trascendente.

Conclusioni

Si è cercato di approfondire e avvalorare le ipotesi già segnalate da A. Carandini, ancor di più da S. Salvatore Settis e in ultimo da P. Pensabene, su un possibile "percorso" filosofico che riguarda alcuni mosaici della Villa romana di Contrada Casale, attraverso l'analisi dei pannelli musivi pavimentali ancora in situ, un vero e proprio percorso che si snoda in maniera chiara e coordinata attraverso i vani pubblici della villa.

Ciò apre - anche se in maniera indiretta - uno spaccato sui cambiamenti culturali e spirituali della società romana durante la Tarda Antichità, che affonda le radici nella grande crisi e negli antefatti religiosi avvenuti durante il III secolo d.C., in cui dall'uomo tardo antico si allontana la millenaria idea di compiacersi gli dèi e in cui si ricerca un contatto più 'vero', più 'vicino' con il divino e il soprannaturale, capace di rispondere a nuove domande nate dall'esigenza di capire l'aldilà, adesso non più appannaggio di pochi iniziati, obbligati a mantenere il segreto. Le dottrine filosofiche, attraverso le religioni misteriche, sono giunte fino ai cenacoli degli ambienti senatoriali dell'aristocrazia romana, responsabile adesso di un recupero delle tradizioni sociali, delle credenze e del mito, grazie alla riscoperta del romanzo ellenistico, dei racconti sulle origini di Roma o della messa in scena di opere teatrali come quelle di Aristofane.

Alla luce di questo nuovo fermento culturale, si preferì la divulgazione di versioni del mito in cui viene esaltato il perdono e la salvezza offerta dalle divinità o dal destino, tema quest'ultimo, più vicino alla sensibilità della cultura tardo antica.

Ciò viene enfatizzato dalla scelta dei temi narrati e rappresentati nelle arti applicate, in cui vengono esaltate le virtù a cui ogni uomo

dovrebbe aspirare. Divinità ed eroi nella quale 'biografia' sono centrali gli eventi legati al superamento di condizioni ardue, che divengono *exemplum*, ricondotti all'ideale di perfezione fisica e morale dell'uomo e in cui si fa avanti una rilettura in chiave etica dei miti più celebri, secondo la mentalità dei pagani del IV secolo d.C., per i quali il politeismo era ancora vitale, malgrado il diffondersi della filosofia cristiana all'interno dell'Impero romano.

Queste elaborazioni sono rappresentate qui dalle figure di Orfeo e Arione, entrambi detentori di grandi saperi, capaci di incarnare la parte più armonica dell'animo umano, vittorioso sugli impulsi primordiali insiti nell'uomo e secondo una visione filosofica molto più ampia, sull'armonia del cosmo, in cui secondo la riflessione dei pitagorici nell'armonia risiederebbe al tempo stesso la bellezza dell'anima, del creato e il movimento degli astri e delle stelle e in cui rientra, attraverso schemi comuni, la mitica lotta tra Eros e Pan, emblema di *hybris* punita, quest'ultimo uno dei temi di maggior diffusione nell'antichità, che proprio nel III secolo d.C. trova ampia diffusione grazie alla divulgazione degli scritti di Ovidio e di Igino.

Se da un lato il mondo bruto è punito dagli dèi, garanti dell'ordine cosmico, dall'altro vi sono gli eroi, esseri mortali che per via delle loro *virtus* o vicissitudini si elevano a simbolo di vittoria. Se Ulisse diviene l'emblema della *navigatio vitae*, Ercole, schieratosi con gli dèi, diviene l'esempio di riscatto offerto da questi ultimi agli uomini empi e sulla via della rettitudine.

A Piazza Armerina, inoltre, il ciclo erculeo si affianca a quello dionisiaco, in un insieme simbolico di forte impatto significativo, in cui entrambi si legittimano come tutori dell'interrotto equilibrio tra cielo e terra.

Se da un lato Ercole è colui che restituisce l'ordine universale agli dèi, dall'altro Dioniso diviene tramite per la conoscenza e per le divinità, capaci di offrire le istruzioni utili per intraprendere la via della incorruttibilità morale e dunque accedere al premio finale: dimorare tra la luce degli astri.

Temi reinterpretati in virtù delle nuove sensibilità maturate in seno ai nuovi apporti culturali riconosciuti in base al loro valore simbolico, instaurando in età tardoantica un rapporto con il divino non privo di tendenze ascetiche.

Nei mosaici, in modo non del tutto discordante, si possono leggere i passi compiuti dall'uomo per liberarsi dal peccato e dal peso del corpo in modo da poter ascendere al cielo; dettami già presenti nella dottrina orfica, ma chiari nella filosofia neoplatonica, in cui si discute anche sul concetto di purificazione dell'anima, dei modi in cui l'anima si può liberare dai vincoli terreni e della transitorietà per aprirsi a un mondo superiore attraverso la sua *virtus*. La filosofia della Tarda Antichità sostiene infatti che la vita dei sensi appartiene a una forma inferiore di esistenza; l'aspirazione è dunque quella di affrancare lo spirito, lo *pneuma*, dalla materia.

Inoltre, la presenza di personaggi inerenti la sfera dionisica, quali Orfeo, Arione, Pan, Eros Licurgo nonché Ampelo e Kissos, scene ad esso riconducibili (Ulisse e Polifemo, l'abbraccio in presenza delle Stagioni), nonché la presenza dell'ittiocentauro vestito da pardalis nel mosaico di Arione (indossata peraltro anche da altri personaggi quali Ercole e dal busto di giovane rappresentante l'inverno dalla stanza 28) o la rappresentazione di menadi danzanti quali soggetti della decorazione parietale della stanza, esalterebbero la possibile devozione e iniziazione del proprietario al culto del dio, confermato dalla simbologia presente al centro del mosaico geometrico del *sacellum,* dedicato alle divinità domestiche: una foglia d'edera, pianta sacra a Dioniso, all'interno di una corona vegetale.

Se fosse accertato che il proprietario della grande *domus* nella piana geloa è *Lucio Aradius Valerius Proculus signo Populonius*, come suggerito dalla ricerca, il percorso sarebbe un percorso religioso in quanto egli stesso sacerdote di misteri. Questo giustificherebbe anche la preferenza di maestranze e temi diffusi dalle scuole musive africane in quanto *praeses* della *Byzacena*.

Note

[1] Gli scavi condotti nel sito di Sofiana o *Philosophiana*, come riportato in una serie di tegole in laterizio con bollo *PHIL*, *PHILOS*, hanno fatto associare il luogo con la testimonianza presente nell'*Itinerium antonini* che segnala qui una *statio*. Il sito, che oggi ricade nel territorio di Mazzarino, facente parte del libero consorzio comunale di Caltanissetta, si trova nell'entroterra, nell'area meridionale della provincia, affacciato verso la grande pianura geloa, e che nella Sicilia antica costituiva parte della *chora* di Gela, colonia greca dei Rodii, dove si trovavano da sempre gli insediamenti produttivi legati alla città. Giuseppina Cipriano - Emma Vitale, *Archeologia cristiana*, Palermo 2007, pp. 278-280.

[2] A partire dal primo decennio del IV secolo d.C., si assiste a un processo di rinnovamento e trasformazione di tali strutture, che talvolta avviene su preesistenti costruzioni e che porta alla scomparsa delle *villae* di medie e piccole dimensioni tipiche della prima età imperiale. La villa viene adesso suddivisa in nuclei architettonici che corrispondono a varie necessità funzionali, legate alle attività artigianali del lavoro agricolo e del suo stoccaggio, nonché alla diffusione di attività culturali e o legate ad esigenze religiose, diventando un punto di riferimento per il latifondo e il fulcro produttivo e commerciale extraurbano, in cui i *domini* iniziano ad occuparsi personalmente delle loro terre e nelle quali investono ingenti somme di denaro. Stefano Zuffi, *I primi cristiani e l'Alto Medioevo*, Milano 2016, p.151.

[3] Nei primi due secoli dell'Impero la Sicilia è attraversata da una profonda depressione economica, politica e culturale; È soltanto a partire dai primi anni del IV secolo d.C. che la Sicilia diviene di primaria importanza negli equilibri geopolitici dell'Impero, subito dopo la riforma amministrativa di Diocleziano, quando l'Isola viene unita all' Italia Suburbicaria, che rafforza i suoi legami con Roma. Un segnale evidente è costituito dal prestigioso titolo assegnato al governatore dell'Isola che diviene adesso *consularis*, e non più *corrector*, carica ben presto ambita dalla nobiltà romana. Propulsori di questi rinnovamenti sono anche le nuove rotte dei traffici commerciali nel Mediterraneo: il grano prodotto in Egitto che fino ad allora aveva sopperito alle necessità di Roma, adesso viene convogliato e fatto giungere a Costantinopoli, mentre le regioni dell'Africa *Proconsularis*, e la Tripolitania divengono le principali fonti di approvvigionamento per l'Italia, dando maggiore impulso all'Isola nell'incremento alla monocultura attraverso estesi latifondi. Filippo Coarelli, *I Romani in Sicilia*, Reggio Emilia 2006, pp.253-254.

[4] L. Cracco Ruggini e A. Carandini identificano il proprietario della villa con il *prefecto urbi et consul Lucio Aradius Valerius Proculus signo Populonius* governatore della Sicilia fra il 327 e il 331, ipotesi oggi maggiormente condivisa anche dagli studiosi contemporanei, anche se le supposizioni avanzate sono varie e dibattute. Secondo B. Pace, H. P. L'Orange, G. Vinicio Gentili e J. Polzer, la villa potrebbe esser appartenuta al tetrarca Massimiano, ipotesi non più sostenibile in quanto nel 1953 lo storico S. Mazzarino, conferma che l'Imperatore trascorse i suoi ultimi anni in Campania e non in Sicilia; più di recente, S. Settis ed H. Kälher hanno proposto il figlio, Massenzio. Studiosi come A. Ragona, G. Manganaro e C. de Azevedo, ricercano il proprietario all'interno della classe senatoria romana, proponendo i nomi di *Claudius Mamertinus*, *Ceonus Lampadus* e *Nicomachus Flavianus iunior*. G. Cipriano - E. Vitale, *Archeologia Cristiana*, cit., pp. 278-280.

[5] G. Cipriano - E. Vitale, *Archeologia Cristiana*, cit., p. 300.

[6] Secondo F. La Torre il grande latifondo di *Philosophiana* è citato in una fonte di Plinio, che parla di *Geloi Stipendiarii* che abitavano l'antica *chora* della città e che pagavano regolarmente le tasse a Roma. G. Cipriano - E. Vitale, *Archeologia Cristiana*, cit., pp. 279.

[7] Lo studio e il confronto delle tipologie, delle iconografie e delle trame geometriche presenti, hanno indotto ad ipotizzare verosimili relazioni con l'Africa settentrionale, in particolar modo con la *Byzacena* e soprattutto con le località maggiori della *Syrtis minor* dove appunto, erano attive tra il III e il V secolo, le botteghe di *Hadrumetum*, *Thysdrus*, e *Carthago*; probabili centri di diffusione di cartoni e taccuini ad uso dei mosaicisti specializzati nella tecnica *dell'opus musivum*. Le maestranze continuano a produrre secondo le forme della tradizione ellenistica, tramandata dall'arte ufficiale, distinguendosi per creatività e soluzioni compositive, rielaborando antichi schemi su esigenze specifiche dettate della committenza permettendone l'espansione - oltre che in Sicilia - anche in Spagna Sud-Occidentale e nel Sud della Sardegna, come ampiamente riscontrato. G. Cipriano - E. Vitale, *Archeologia Cristiana*, cit., pp. 88-92.

[8] Salvatore Settis, *Per l'interpretazione di Piazza Armerina,* Roma 1975, pp. 877-922.

[9] Ivi, pp. 985-987.

[10] La *dietae*, di forma quadrata, con piccola abside semicircolare, è stata identificata come una sala per banchetti ufficiali. Il tema del mosaico e il rinvenimento di frammenti scultorei appartenenti a una copia dell'*Apollon Lukeios* di Prassitele, han fatto supporre che il vano fosse utilizzato anche per ospitare spettacoli di agoni poetici o letterari, pur senza escludere il suo utilizzo come sala per banchetti. Giada Cantamessa - Ilaria Cremona, *La Villa romana del Casale di Piazza Armerina. Guida all'interpretazione degli ornati musivi,* Palermo 2013, p.148.

[11] La figura appare anche in contesti cristiani e giudaici, come attestato dall'affresco risalente agli anni centrali del IV secolo d.C. presente nel cubicolo nelle catacombe di Domitilla, in cui Orfeo si trova al centro di un clipeo ottagonale raffigurato mentre ammansisce le bestie e dal mosaico pavimentale rinvenuto in una sinagoga a Gaza, datato tra il 508 e il 509 d.C. in cui è raffigurato riccamente abbigliato, nimbato e intento a suonare il *kinnor*. Fabrizio Bisconti - Giovanni Gentili, *La Rivoluzione dell'Immagine. Arte Paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, Milano 2007. Pp. 38-39.

[12] S. Settis, *Per l'interpretazione di Piazza Armerina*, cit., pp. 931-932.

[13] Simonne Jacquemard - Jacques Brosse, *Orfeo e l'iniziazione mistica*, Roma 2001, pp. 7-45.

[4] Considerato fin dal IV secolo a.C., fondatore del movimento che da lui prende il nome, basato su concezioni teologiche e cosmologiche che stavano a fondamento del

loro verbo etico-religioso, in Egitto Orfeo fu considerato profeta e patrono delle arti magiche; iniziato all'occultismo dagli stessi déi egizi, egli apprende il suo sapere direttamente dalla dea Iside, conosciuta come la più potente divinità legata alle arti magiche, che gli rivela anche le formule per orientarsi nei sentieri dell'aldilà. Del resto, Orfeo, fin dai suoi albori fu affiancato a divinità a carattere misterico e divinatorio; dapprima a Dioniso e a Demetra e in epoca ellenistica ad Apollo, da cui aveva ereditato le facoltà canore, infine associato ai culti isiaci. Orfeo - e sarà per tale motivo che la sua figura attraverserà i secoli - non è solo un dominatore degli elementi, capace di ammaliare con il suo canto fiere e uomini, ma concepisce e diffonde anche precetti morali e rituali. Del resto, già a partire dal II secolo, anche la magia subentra all'interno delle credenze religiose dell'uomo romano, attestato dal grande successo religioso dei culti egizi. È complesso esaminare la figura di Orfeo in epoca tarda in quanto la sua struttura raggruppa elementi di varia origine, soprattutto traci, frigi, greci, egizi e indo-iranici. S. Jacquemard – J. Brosse, *Orfeo e l'iniziazione mistica*, cit., pp. 11-16.

[15] L'aula quadrangolare con piccola abside si trova all'interno dell'appartamento padronale Sud, probabilmente in origine una *dietae* o *caenaticula* per banchetti riservati a convivi selettivi o di carattere semiufficiale. G. Cantamessa - I. Cremona, *La Villa romana del Casale di Piazza Armerina,* cit., p. 183.

[16] Jacqueline Champeaux, *La religione dei romani*, Bologna 2002, pp.157-158.

[17] Il vano si presenta a pianta quadrata, con funzione di anticamera e disimpegno per gli ambienti dell'appartamento. Studi contemporanei hanno individuato in questa camera il possibile studiolo del *dominus*. Se così confermato, il vano 28 non sarebbe un'ambiente strettamente privato ma semipubblico, riservato al ricevimento di coloni e delegati. G. Cantamessa - I. Cremona, *La Villa romana del Casale di Piazza Armerina,* cit., p. 170.

[18] Ivi, p. 171.

[19] Gianfranco Brunelli - Francesco Leone - Fabrizio Paolucci - Fernando Mazzocca - Paola Refice, *Ulisse. L'arte e il mito,* Milano 2020, p. 21.

[20] Episodi o personaggi correlati alla saga di Ulisse rientrano già all'interno del repertorio funerario di età repubblicana e imperiale, proprio come reinterpretazione moraleggiante del mito. G. Brunelli – F. Leone – F. Paolucci – F. Mazzocca – P. Refice, *Ulisse. L'arte e il mito,* cit., p. 27.

[21] Ivi, pp. 30-31.

[22] G. Cantamessa - I. Cremona, *La Villa romana del Casale di Piazza Armerina,* cit., pp. 187-189.

[23] S. Settis, *Per l'interpretazione di Piazza Armerina*, cit., pp. 933-934.

[24] Pan, di ascendenze iconografiche molto antiche (le prime attestazioni in Grecia risalgono a prima del 600 a.C.) è il dio che personifica gli impulsi e la violenza sessuale, in seguito "addomesticato", soprattutto quando fa parte del seguito di Dioniso al suo ritorno all'Olimpo. Nelle pratiche rituali diviene l'intermediario privilegiato fra gli uomini e il dio stesso, pur rimanendo sempre un personaggio legato alla sfera sessuale. Anche Eros è strettamente connesso a Dioniso; facente parte del suo seguito allude alla beatitudine e felicità eterna che attende i fedeli del dio.

[25] J. P. Darmon ha avanzato l'ipotesi dell'identificazione con il dio per mezzo della *situla* aurea retta dal giovane amante, identificato con il vaso d'oro che Eros dona a Psiche, come narrato nelle *Metamorfosi* di Apuleio.

[26] G. Cantamessa - I. Cremona, *La Villa romana del Casale di Piazza Armerina,* cit., pp. 176-177.

[27] A differenza di una visione cristiana del Tempo, nella quale è previsto un inizio e una fine, la concezione del Tempo nell'antichità si basava sulla sua ciclicità: l'eternità corrisponde a una durata del Tempo senza limiti che, terminato il suo *cursus*, perennemente ricomincia. Serena Ensoli - Eugenio La Rocca, *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città crisitiana,* Roma 2000, pp. 375-377.

[28] Ampiamente documentate nelle province d'Africa, dove si attestano gli esempi più antichi e dove si ipotizza una loro origine, sale tricore si riscontrano anche in diversi esempi di architettura pubblica e privata, prima di divenire una peculiarità architettonica dei palazzi imperiali. G. Cantamessa - I. Cremona, *La Villa romana del Casale di Piazza Armerina,* cit., pp. 215-217.

[29] Sidonio Apollinare (*epist.* IX,13) in un carme composto per un banchetto imperiale, testimonia la lettura di panegirici oltre che la presenza di danzatrici, musiciste e cantanti ingaggiate appositamente. S. Settis ricorda che presso la sala *trichora* del palazzo di *Dura Europus*, furono riscoperti graffiti riconducibili a mimi ed attori attestando per tanto, la sua funzione anche a sala per esibizioni. Patrizio Pensabene - Paolo Barresi, *Una rilettura della decorazione musiva del triconco della Villa del Casale di Piazza Armerina,* in *Atti del XXII colloquio dell'associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, Matera 2016, pp. 118-120.

[30] All'interno del quadrato, concepito come un campo di battaglia *hostium strage completus* (*Paneg.* VII, 6a. 6,3), vengono raffigurati: il leone di Nemea; il vigoroso toro di Creta sottratto alla stalle di Minosse; l'Idra, che terrorizzava la città di Lerna (raffigurata secondo la descrizione di Pausania, con una sola testa femminile e corpo anguiforme); Gerione, uomo tricorpore guardiano dei buoi sacri di Apollo, sottratti a quest'ultimo durante la decima fatica; il cinghiale del monte Erimanto all'interno di un dolio, da cui emergono soltanto le poderose zampe posteriori; la Cerva del monte Cerinea, raffigurata in corsa; Ladone, il drago custode del Giardino delle Esperidi (raffigurato come un serpente trafitto da una freccia); Diomede, re dei Bistoni e i suoi cavalieri, abbattuti dalle groppe delle cavalle antropofaghe; Cerbero, il cane tricefalo a guardia delle porte dell'Ade, catturato durante la dodicesima fatica; Teseo liberato dall'Ade e riportato tra i vivi e gli uccelli antropofagi del lago Stìnfalo. Compaiono come *tropaeum* lo sperone roccioso lungo il quale scorre il fiume Alfeo, deviato dall'eroe per ripulire le stalle di Augia, re dell'Elide e la prua di un'imbarcazione, da interpretare come Argo, la nave di Giasone, su cui prese posto lo stesso Ercole durante la conquista del vello d'oro. Vi è inoltre, la raffigurazione di una testa virile ferita, identificata con Amico re dei Bebrici e Nereo*,* divinità marina che indicò all'eroe la strada per raggiungere il Giardino delle Esperidi, entrambi riconducibili alla saga degli Argonauti. È assente Ippolita, la Regina delle Amazzoni a cui Ercole ha sottratto il cinto d'oro e che probabilmente in origine era raffigurata dove adesso vi è la grande lacuna nella metà inferiore del mosaico. P. Pensabene - P. Barresi, *Una rilettura della decorazione musiva del triconco della Villa del Casale di Piazza Armerina,*

cit., p. 123.

[31] Il pavimento mostra la sconfitta dei Giganti, narrata dalla Teogonia di Esiodo (*Teogon*. vv. 116-118), in cui su istigazione della madre *Gea*, marciano verso l'Olimpo. Raggiunto il monte, cercarono di appropriarsi della sede degli dèi attraverso una lunga battaglia. Sarà Ercole, per mezzo di una profezia, colui che sconfiggerà definitivamente i Giganti. Richiamato sull'Olimpo da Atena essi saranno uccisi dalle sue frecce. A piazza Armerina, inoltre, la presenza di Dioniso potrebbe risalire ad un'altra leggenda in cui per sconfiggere i Giganti era necessario l'intervento di un mortale e di un dio, quest'ultimo Dioniso, risalito all'Olimpo per combattere. S. Settis, *Per l'interpretazione di Piazza Armerina*, cit., p. 977.

[32] Al centro del mosaico, anche se privo di attributi, è possibile riconoscere la figura di Ercole nello schema iconografico dell'*Hercules Victor*: in nudità eroica, vestito solo dalla *pardalis*, mentre il suo capo viene cinto da una corona di alloro. Accanto alla sua figura vi è Dioniso, che introduce l'eroe attraverso il gesto rituale dello *cheir epi karpou* al cospetto di Giove, quest'ultimo di poco arretrato e con il braccio proteso in avanti nell'atto di incoronarlo. Entrambe le figure compiono dei gesti semanticamente pregnanti; di guida e di introduzione l'uno e di incoronazione l'altro. Assistono alla scena due figure semisdraiate, riprodotte in basso agli angoli dell'abside, identificate in un dio fluviale e un in Gigante; entrambe le figure volgono lo sguardo verso la scena centrale. Antonella Coralini, *l'Hercules Victor di Piazza Armerina, Una proposta di lettura,* in *Atti del IV colloquio dell'associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, Palermo 1996, pp. 303-304.

[33] Le gambe di Ambrosia, trasformate in tralci di vite, avviluppano l'avversario, a sua volta attaccato da un gruppo di menadi armate e da una pantera incitata da un satiro, sopraggiunti da sinistra. A destra sono presenti altri personaggi al seguito del dio e in cui si riconoscono un barbuto Sileno Pan, rivolto verso sinistra coperto dalla *pardalis* e una figura identificata come Dioniso, giunto in soccorso di Ambrosia. Fa da sfondo alla scena un monte sovrastato da edifici, che potrebbe essere *Nysa* d'Arabia, città sacra al dio. I viticci in cui si sono trasformate le gambe di Ambrosia, si uniscono nel registro inferiore del mosaico, ad una serie di girali di vite, tra cui si trovano degli *èrotes* intenti alla vendemmia. P. Pensabene - P. Barresi, *Una rilettura della decorazione musiva del triconco della Villa del Casale di Piazza Armerina,* cit., p. 121.

[34] Secondo S. Settis, i miti di Andromeda ed Endimione, sarebbero posti nettamente in contrasto coi Giganti raffigurati nell'abside in quanto, attraverso le loro metamorfosi *ad astra*, rappresenterebbero il cielo a cui i Giganti aspirano, nonché l'anticipazione relativa il premio di Ercole. La predella raffigurante i miti di Dafne e Ciparisso, troverebbe invece perfetta corrispondenza semasiologica con la scena dell'apoteosi di Ercole, in quanto il cipresso e l'alloro, in cui i due personaggi si stanno per tramutare, simboleggiano l'immortalità il primo e la vittoria il secondo e ben si ricollegherebbero dunque a glorificare l'eroe e il suo trionfo. Le metamorfosi di Ampelos e Kissos, trasformati il primo in sarmento di vite e il secondo in edera, piante sacre a Dioniso, invece, si raccorderebbero bene al tema della metamorfosi di Ambrosia presente nell'abside. S. Settis, *Per l'interpretazione di Piazza Armerina*, cit., pp. 967-970.

[35] Particolarmente diffuso nelle antiche regioni puniche, come attestato da rinvenimenti epigrafici e monumentali, dove la tradizione romana si sovrappone a quella feniciopunica e indigena. In questi territori, infatti, la figura di Ercole, assimilata a quella del più antico Melqart, divinità originaria di Tiro e quella Dioniso, assumono aspetti legati essenzialmente a concetti di fecondità e fertilità connessi ai cicli solari e astrali con forti valenze agrarie. Entrambi protettori di Leptis Magna, i due dèi africani saranno introdotti a Roma proprio dalla città natale dell'Imperatore Settimio Severo, con la costruzione del grande tempio sul colle Quirinale, come testimoniato da Cassio Dione (LXXXVI, 77, 16, 3). Numi tutelari della gens Septimia, saranno adottati a corte come modelli di trionfo e prosperità, proprio per le storie legate al loro mito. Settis, *Per l'interpretazione di Piazza Armerina*, cit., pp. 975-977.

[36] *Paneg. lat.*, 12, 44, 5: "Vos quoque quibus secunda sors cessit dare famam rebus, artifices vulgata illa veterum fabularum argumeta despicite, Herculeos labores et Indicos Liberi triunphos et anguipedum bella monstrorum. Haec potius, haec gestae sollertes manus ducant; his fora, his templum decorentur; haec ebore reddantus, haec marmore haec in coloribus vivant, aec in aera moveantur, haec gemmis augent pretium".

[37] P. Pensabene - P. Barresi, *Una rilettura della decorazione musiva del triconco della Villa del Casale di Piazza Armerina,* cit. p.125.

[38] Successivamente, consumano un pasto (che rievocherebbe i pasti rituali) e si scambiano dei doni alla fine dell'incontro, secondo la tradizione della *xenìa* omerica (con evidenti richiami simbolici ricollegati a riti che trovano riscontro negli scritti orfici). Il cratere aureo che Ercole riceve in dono da Dioniso costituisce il riconoscimento della prerogativa divina di mescolare e trasformare ogni cosa secondo un principio orfico; mentre il manto di stelle con cui Ercole riveste Dioniso, oltre ad evocare la nebride screziata, simbolo del cosmo, preannuncia l'ascesa del dio tra gli Olimpi; un evidente riferimento all'apoteosi del dio, che avverrà dopo i suoi trionfi terreni. Giancarlo Germanà Bozza, *Fonti letterarie e riferimenti dionisiaci in alcuni mosaici della Sicilia Tardoantica*, in "Initial. A Reviewof Medieval Studies", 4, 11-32 (2016), pp. 26-28.

[39] *Porph. Antr. Nymph- 21-22*. Nel monumento sepolcrale dei *secundinii* ad Igel (Trier), risalente al III secolo, d.C., Ercole attraversa su una biga l'anello delle costellazioni, ascendendo *ad astra*, dove lo attende Atena, mentre agli angoli della composizione soffiano i busti dei Venti.

[40] Già Alessandro Magno aveva paragonato le sue imprese a quelle di Dioniso, personificandone gli attributi di giustizia e civilizzazione. Successivamente, sarà il triumviro Antonio, dopo la vittoria di Filippi, nel 31 a.C., a proclamarsi nuovo Dioniso e così acclamato dalle congregazioni dionisiache al suo ingresso nella città di Eleusi. Per tali prerogative Dioniso diverrà durante il periodo tetrarchico emblema della regalità. Giordana Trovabene, *Il culto della regalità nell'epoca di Costantino: il mosaico di Dioniso nel Palazzo di Galerio in Serbia*, in "Nis and Bysatium", V (2007), pp. 65 -72.

[41] Riconsegnandoci probabilmente il ricordo dell'epilogo della *Licurgia* di Eschilo, Sofocle dichiara che Licurgo, fatto prigioniero da Dioniso e dal suo seguito, fu incatena-

to in un antro roccioso sul monte Pangeo. All'interno dell'antro la sua follia svanì, riconoscendo il dio che aveva rifiutato e insultato. Strabone introduce esplicitamente il motivo della divinizzazione riferendo del fatto che in *Thracia* esisteva un rito tributato a Licurgo. A questo proposito si ricorda una stele rinvenuta in Siria con un'attestazione epigrafica riferita a un culto in onore di Licurgo. Gian Luca Grassigli, *L'iconografia di Licurgo: iniziazione e trionfo dionisiaco*, in "Ostraka", IV, n. 2 (1995), pp. 243-244.

[42] G. L. Grassigli, *L'iconografia di Licurgo: iniziazione e trionfo dionisiaco*, cit., pp. 245-248.

[43] *Paneg.* II – 10, 4,2: "Hercules Iovem … terrigerarum bello laborantem magna victoriae parte iuvit brobavitque se non magis a dis acepisse caelum quam eisdem reddidisse".

[44] G. Germanà Bozza, *Fonti letterarie e riferimenti dionisiaci in alcuni mosaici della Sicilia Tardoantica*, cit., pp. 28-29.

Contribution subjected to double-blind peer review process by two reviewers and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 27-40
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0302

Nuove considerazioni sulla *Tribuna* di Antonello Gagini: l'incisione di De Loya (1701) e le paraste nella Cappella di Santa Rosalia

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, p. 362

Sara Bagnati
Accademia di Belle Arti di Palermo

La *Tribuna* di Antonello Gagini, edificio marmoreo colossale che decorava l'abside della Cattedrale di Palermo, è stata e continua ad essere oggetto di studio e di interesse perché fu opera eccellente ed unica, modello di ispirazione per altri monumenti e glorioso esempio della scultura siciliana. Il *sumptuosum edificium marmoreum* fu realizzato lungo il corso del '500 e smembrato alla fine del '700[1]. Grazie soprattutto alle informazioni raccolte da Gioacchino Di Marzo, riportate meticolosamente nei suoi volumi sulla famiglia Gagini[2], è stato possibile approcciare uno studio volto alla conoscenza e alla ricostruzione dell'aspetto di questo monumento perduto[3]. I numerosi atti notarili dell'epoca[4], la testimonianza di Antonino Mongitore[5] e un'incisione di Antonino Bova del 1760[6] hanno costituito, insieme agli elementi marmorei sopravvissuti alla distruzione, la preziosa base per le ricerche sulla Tribuna[7]. Non sono state però ad oggi analizzate nel dettaglio, dagli storici dell'arte che hanno condotto studi specifici sull'argomento, due altre importanti fonti iconografiche del monumento: l'immagine della *Tribuna* nell'incisione riportata dal frate agostiniano Diego De Loya nel suo volume di commemorazione funebre per le esequie reali di Carlo II avvenute a Palermo nel 1701 e quella presente in un dipinto realizzato tra il 1701 e il 1705 da un anonimo pittore siciliano, oggi conservato al Museo di Historia di Madrid[8].

Il presente studio si propone di mettere in evidenza il valore della stampa di De Loya attraverso un'analisi delle similitudini e delle differenze tra le fonti iconografiche e le descrizioni fornite nei contratti stipulati fra Antonello Gagini e i committenti dell'opera[9]. Un ulteriore aspetto che verrà considerato sono le paraste che scandivano lo spazio tra le nicchie dei Santi, oggi collocate nella Cappella di S. Rosalia in Cattedrale. Attraverso l'esame dei decori, dei tagli in essi presenti e delle misure effettive di paraste e cornici, si evidenzieranno aspetti utili per capire come queste fossero in origine e, quando possibile, dove potessero essere collocate. I tagli nel marmo, tracce dell'intervento di smembramento di fine Settecento e del seguente riassemblamento operato, sono un elemento che non è stato ancora preso in considerazione per ricostruire l'aspetto originario del monumento di Gagini e che si auspica possa

CC BY ND

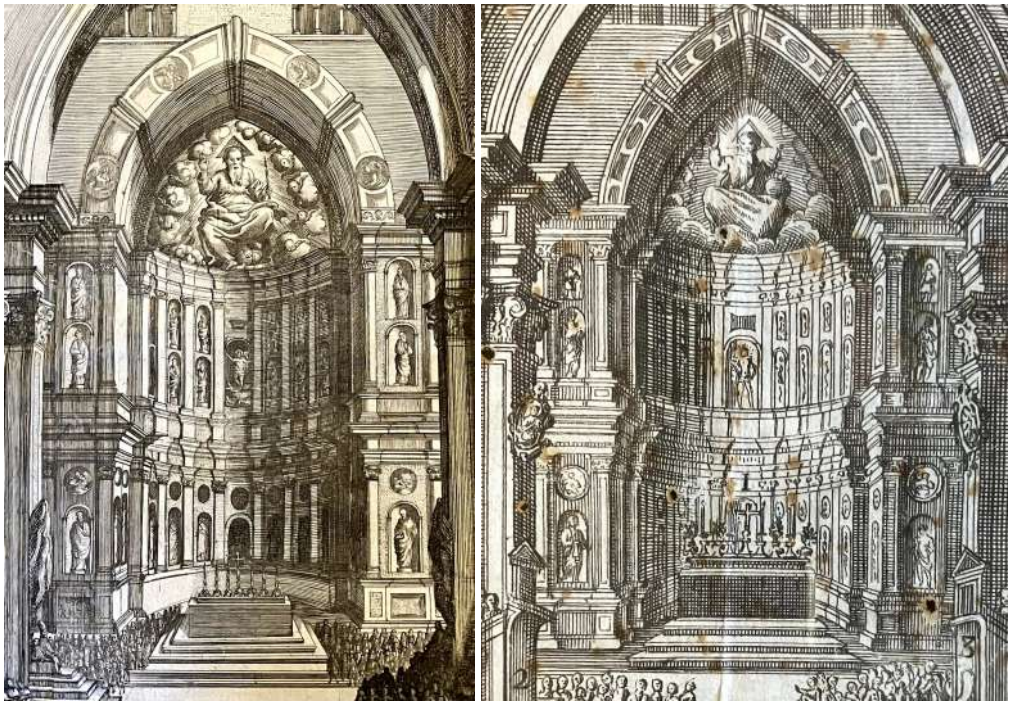


Figura 1. Diego De Loya, *Representacion de el apparato de la Capilla maior y de la forma conque interuiño en ella alas Reales exequias de Carlos Segundo Augusto Monarca* […], incisione, tratta da "[…] *Noticias fúnebres* […] *de Carlos Segundo Augusto Monarcha de las Españas* […]", Palermo (1701), particolare. L'immagine appare qui ribaltata destra-sinistra rispetto alla copia originale; Figura 2. Antonio Bova, *Veduta e prospettiva del gran palco, e steccato eretto nella chiesa metropolitana di Palermo pel solenne giuramento prestato a S.M. Ferdinando Borbone*, incisione, Palermo, Museo Diocesano (1760), part.

essere anch'esso un contributo per proseguire la riscoperta di questo monumento.

De Loya (1701): un'importante fonte a confronto

L'incisione di De Loya ritrae in modo preciso e dettagliato l'aspetto della Cattedrale in occasione del funerale di Carlo II di Spagna. Se alcuni elementi decorativi della chiesa appaiono celati da drappi, come spesso accadeva in occasione di celebrazioni funebri solenni[10], la *Tribuna* invece è interamente visibile ed è rappresentata con dovizia di particolari.

Per una corretta lettura dell'immagine questa va ribaltata da destra a sinistra [fig. 1], in questo modo apparirà, osservando la zona del catino absidale, una "gigantesca figura del Padre Eterno dall'augusto senile sembiante con lunga barba, ricinto il capo di triangolare diadema e rivestito di lunga tunica, sedendo sulle nubi e poggiando il piede sul globo, con uno scettro nella sinistra ed in atto di benedir con la destra"[11]. La descrizione qui citata è quella riportata da Di Marzo nei suoi scritti[12] e corrisponde perfettamente all'aspetto del Dio Padre ritratto nell'incisione di De Loya. Questa concordanza tra le due fonti è molto significativa poiché avvalora l'attendibilità della stampa di De Loya e mette in dubbio che l'aspetto del Dio Padre in stucco di Vincenzo Gagini fosse come ritratto da Bova [fig. 2]. Il Dio Padre raffigurato da Bova, ad oggi considerato come l'immagine di riferimento, differisce in modo evidente dalla descrizione data da Di Marzo: il Dio Padre tiene l'orbe terrestre in grembo, mentre in Di Marzo e in De Loya egli poggia il

piede sinistro sopra il globo. Ad ulteriore conferma che la postura attestata da De Loya fosse quella originaria possiamo portare a supporto l'immagine del Dio Padre in stucco realizzata da Scipione Li Volsi nel 1622 per la Tribuna del Duomo di Ciminna. Il Dio Padre di Scipione Li Volsi, che è stato già associato dalla critica[13] al Dio Padre in stucco di Vincenzo Gagini per le molteplici affinità che la Tribuna di Ciminna condivide con la *Tribuna* di Palermo, ha una perfetta corrispondenza con il Dio Padre raffigurato da De Loya. Nel dipinto di Madrid il Dio Padre appare meno verosimile rispetto a quello di De Loya sia per l'aspetto generale della figura che per l'assenza del globo sotto il piede sinistro e dello scettro nella mano sinistra. [fig.3]

L'attendibilità dell'incisione presente in De Loya è confermata anche da altri dati: il rispetto delle dimensioni in altezza delle nicchie del terzo ordine, il numero di quelle raffigurate nel primo ordine e l'immagine del Cristo Risorto che esce trionfante dal sepolcro attorniato da tre soldati nella grande apertura centrale[14].

Se nella stampa del 1760 l'ultimo ordine di nicchie è più piccolo rispetto agli altri due, in De Loya i tre ordini sono di identica altezza fra loro. Difatti – sebbene nel primo ordine si riscontri una disomogeneità tra le dimensioni delle nicchie dovuta verosimilmente ad una errata costruzione prospettica – la conferma che l'altezza delle nicchie fosse la stessa è data dalle dimensioni reali delle statue, che sono le medesime per tutte.[15] Per quanto riguarda il numero delle nicchie del primo ordine prima del risvolto del transetto, in Bova ne appare solo una[16] mentre in De Loya ve ne sono correttamente due. L'incisione di Bova risulta essere errata a questo proposito poiché il numero effettivo di statue non coincide con il numero di vani raffigurati ed inoltre in un disegno della pianta della Cattedrale riportato da Di Marzo[17] si vedono chiaramente due nicchie prima del transetto e non solamente una. Nel dipinto madrileno la dimensione delle nicchie è la stessa per i tre ordini ed è interessante notare come le statue sporgano da queste in modo considerevole. In tutte e tre le fonti non sono visibili le statue alle estremità laterali poiché risultano coperte dai pilastri della navata.

Figura 3. Anonimo siciliano, *Interior de la Catedral de Palermo*, dipinto ad olio, Madrid, Museo de Historia (1701-1705). © Digital Library Memory of Madrid, Spain.

Nell'incisione di De Loya è presente nel secondo ordine al centro, la figura di Cristo che esce trionfante dal sepolcro in atto di benedire con la mano destra e di reggere con la sinistra il vessillo mentre a terra si scorgono tre soldati, due dei quali lo guardano. La statua del Cristo Risorto, oggi visibile nell'abside in Cattedrale, ha esattamente la stessa postura ritratta nell'incisione, manca solo il vessillo che con tutta probabilità un tempo era invece nella sua mano. Possiamo notare che nel disegno ad intaglio di De Loya non è presente la nuvola su cui Cristo poggia i piedi poiché questa, essendo di stucco[18], è stata aggiunta a posteriori nell'Ottocento. La struttura del sepolcro in marmo e la presenza dei tre soldati ci confermano ulteriormente il valore di questa fonte in

quanto sono estremamente simili agli originali collocati anch'essi nella nicchia centrale dell'abside. Nell'incisione di Bova non compaiono né il sepolcro né i soldati e la postura del Cristo, di dimensioni sproporzionate rispetto alla nicchia, non corrisponde all'originale in marmo. Nel dipinto ad olio la nicchia del Cristo Risorto è diversa rispetto a quella delle altre fonti poiché più alta, di forma rettangolare, mentre nelle incisioni è centinata e sormontata da un'apertura, e la statua del Cristo appare meno fedele all'originale, sia per la sua postura che per i panneggi della veste.

Per quanto riguarda la struttura della base della *Tribuna* si riscontra invece una similitudine tra le incisioni e una discrepanza tra queste, la descrizione nel contratto e l'aspetto ritratto nel dipinto. Entrambe le stampe mostrano un solo zoccolo in cui sembra che i riquadri prospettici con le storie degli Apostoli siano posizionati tra spesse cornici a sbalzo. La descrizione fornita nel contratto del 1510 riporta però che la base fosse ripartita in due fasce[20] di cui una superiore ospitante i riquadri e l'altra, al di sotto, caratterizzata da un'ampia zona di marmo liscio compresa tra cornici; osservando il grande dipinto si vedono chiaramente le due fasce menzionate nell'atto. Le moderne ricostruzioni della *Tribuna* si sono basate sulle misure riportate nel contratto e oggi grazie alla conferma data da questa nuova fonte iconografica viene avvalorata l'ipotesi che così apparisse in effetti la base della *Tribuna,* anche se l'altezza di questa zona sembra molto inferiore a quella di 175 cm testimoniata dall'architetto Paolo Amato[19] e la concordanza esistente fra le due incisioni porta comunque qualche dubbio sulla questione.

Proseguendo nella nostra analisi, possiamo notare in De Loya la presenza di quattro clipei con angeli a decorazione del grande arco che sormonta la *Tribuna* e di un clipeo sopra la nicchia della Madonna. I clipei nell'arco sono visibili anche nel dipinto, ma non appaiono nell'incisione di Bova: al loro posto si vede una semplice sequenza di elementi decorativi geometrici. Di Marzo cita però la presenza nell'arcone di quattro grandi cerchi con angeli musicanti e attribuisce la loro esecuzione a Vincenzo Gagini. Sempre in riferimento alle opere di Vincenzo per la *Tribuna*, Di Marzo menziona oltre a questi e al già descritto Dio Padre in stucco nel catino absidale anche otto statue in stucco collocate in altrettante nicchie all'interno del grande arco, ossia i sette arcangeli assistenti al trono divino e l'angelo tutelare della chiesa palermitana[21]. Le statue non sono a noi pervenute, non vengono ricordate dalla critica e in ragione della loro collocazione non sono visibili in Bova. Nell'incisione di De Loya si vedono solamente accennati i profili delle loro nicchie mentre nel quadro si vedono chiaramente le otto statue. Il numero sette in relazione agli angeli è chiaramente riconducibile alla diffusione dopo il 1516 del culto dei Sette Arcangeli[22]. Nella *Tribuna* si può notare la presenza di sette angeli anche nel complesso scultoreo della Vergine Assunta. Per quanto riguarda invece i quattro grandi clipei con angeli musicanti è probabile supporre che fossero anch'essi in stucco poiché questo fu il materiale impiegato da Vincenzo per realizzare tutte le decorazioni già menzionate della parte alta del monumento. L'assenza di questo decoro in Bova e la sua sostituzione con forme geometriche simili può essere giustificata dalla scelta di una semplificazione del disegno, ma è anche possibile supporre che i danni arrecati alla Cattedrale dal forte terremoto del 1726[23] avessero deturpato le decorazioni di quest'arco tanto da richiederne nel restauro una modifica. A causa del terremoto la chiesa metropolitana risultava infatti in "più parti percossa, pericolosamente lacerata"[24] e tra i molteplici danni anche "fracassata negli archi maggiori"[25]. Salvatore Maria Ruffo nella sua *Istoria dell'orrendo tremuoto* [...] riporta che "dall'altissime due Torri dietro la Tribuna maggiore del Duomo, aperte in più fissure riparabili, caddero ne' due angoli della prima, due pietre ornate a forma di candelabri, e dalla seconda una sola. Si fe' dall'altro al basso nell'angolo del torrione, che soprasta al Coro una crepatura con altre fissure, che si aggirano nelli Archetti superiori all'accennato Coro, su l'Arco, Finestre, Cornicione [...]". Nonostante la difficoltà, anche in questo caso, nel capire le

ragioni delle discrepanze tra le fonti, si sottolinea l'accuratezza e la finezza di De Loya nel ritrarre i quattro angeli nei clipei.

Il grande clipeo presente nella stampa di De Loya sopra la nicchia centrale della Vergine manca sia nella stampa di Bova che nel dipinto, e non è menzionato nei contratti. In De Loya la nicchia della Vergine è di altezza inferiore rispetto a quella del Cristo Risorto e sembra essere delimitata da una spessa cornice, mentre quelle degli Apostoli, dei Santi e delle Sante hanno ai lati colonnine e capitelli. Tutti questi dettagli mancano nella stampa del 1760, mentre nell'opera di Madrid ci sono cornici e colonnine simili a quelle presenti in De Loya. Nel dipinto, inoltre, si scorge una conchiglia nel catino della nicchia della Vergine e la statua, in parte visibile, non sembra corrispondere a quella della Vergine Assunta poiché non è circondata da angeli.

Nell'incisione di Bova la macrostruttura dell'edificio marmoreo si presenta con lesene nel primo ordine che scandiscono lo spazio tra le nicchie degli Apostoli e con lesene di altezza maggiore nella parte superiore a fianco delle nicchie del secondo e del terzo ordine. Queste ultime sono di circa un terzo più alte di quelle del primo ordine, poiché un'unica lesena copre l'altezza di due nicchie. Kruft, Rizzuti e Cannella[26], nelle loro ricostruzioni si sono basati su questa suddivisione e hanno realizzato paraste più alte nella parte superiore. Tuttavia, Di Marzo nel suo testo pone il dubbio che questo fosse l'originale aspetto della Tribuna poiché solleva la questione di una discrepanza, a questo proposito, tra la testimonianza del Mongitore e l'incisione di Bova. Di Marzo scrive: "Afferma [...] il Mongitore, che un terz'ordine ben distinto dava luogo al di sopra ad altri venti pilastri con una terza serie di dodici statue degli altri Santi: ma da un disegno ad intaglio[27] della prospettiva interna del duomo di Palermo, pubblicato nel 1760, dov'è per incidente come uno schizzo del generale congegno architettonico della tribuna (unico e solo ricordo, che ora in figura ne rimane), vien dato in vece rilevare con evidenza, che la terza serie delle statue, anziché aver formato distintamente un terz'ordine, non si comprendeva che nel secondo, dove perciò l'una sull'altra ricorrevano due file di statue scompartite fra gli stessi pilastri, che quindi si prolungavano ad aver compimento coi lor capitelli fino alla gran cornice sovrastante. Non è facile però dar conto della mancanza di due statue nella terza serie anzidetta, né dei venti pilastri, che vi accenna il Mongitore e che probabilmente formavano una special decorazione di essa, di cui or non può affatto più darsi un'idea distinta"[28]. Nell'incisione di De Loya e nell'opera di Madrid le lesene della *Tribuna* mostrano chiaramente le stesse proporzioni dell'incisione di Bova e nel dipinto è ben visibile che queste erano decorate. La concordanza tra le fonti iconografiche, anche se non risolve la questione, sembra rafforzare la possibilità che la *Tribuna* si presentasse con uniche lesene più alte nella parte superiore.

Le "lesene, i capitelli e i vasi" del primo ordine, come riportato nel contratto del 1510, misuravano 14 palmi, ossia 3,61 m. I *vasi*[29] sopra i capitelli del primo ordine, rappresentati nella stampa di De Loya, non compaiono nella stampa di Bova e non vengono presi in considerazione nelle ricostruzioni ad oggi fatte della *Tribuna*. Non vengono presi in considerazione neanche i vasi della grande fascia con *vaghissime fregiature*[30] tra il primo e il secondo ordine delle nicchie, che appaiono però sia in Bova che in De Loya. Questa fascia, articolata in *vasi*, riquadri e modanature, è nelle incisioni molto più alta e importante rispetto a quello che possiamo vedere nel dipinto e che viene restituito nelle ricostruzioni.

La comparazione tra le fonti ha evidenziato come l'incisione di De Loya sia un valido ausilio alla ricerca e ha dimostrato che il Dio Padre era come raffigurato in quest'ultima, che tutte le nicchie avevano le stesse dimensioni, che le statue probabilmente sporgevano in modo considerevole da queste, che la base della *Tribuna* era in effetti costituita da due fasce ed inoltre, che quattro clipei con angeli erano sull'arcone, otto statue al suo interno, e che vi erano lesene più alte nella parte superiore del monumento.

Figura 4. Cappella di Santa Rosalia, Palermo, Cattedrale, parete destra; Figura 5. Cappella di Santa Rosalia, Palermo, Cattedrale, parete sinistra

Le paraste nella Cappella di Santa Rosalia: decori, tagli e cornici

Nel 1801, dopo gli interventi di restauro, "di quell'immensa composizione di pregiatissimi marmi, che conteneva non meno di quarantacinque statue, oltre le mezze figure, le storie ed ogni bellezza di ornati, nulla più fu lasciato a serbarne a' posteri alcuna distinta idea della passata magnificenza, sconvoltone, [...] e sperperatone il tutto. [...] Le statue del prim' ordine della distrutta tribuna, con al di sopra le mezze figure degli angeli e con le sottostanti preziosissime storie, *furono poste*[31] a notevole altezza fra le nude e bianche pareti dentro e fuori del cappellone anzidetto, sparnicciate le altre su pe' merli della facciata meridionale del tempio, nel portico ed accanto alle porte laterali[32], e tutto il restante (sol tranne alquanti fregi locati ad ornamento di una delle cappelle) sacrilegamente distrutto, involato o disperso".[33]

I "fregi locati ad ornamento di una delle cappelle", a cui fa riferimento Di Marzo, sono le lesene o *paraste* che originariamente scandivano gli spazi tra le nicchie dei santi e che furono riassemblate in Cattedrale nella Cappella di Santa Rosalia[34] [fig. 4]. Le lesene della *Tribuna* erano tutte decorate con grottesche ad altorilievo[35] e solo un esiguo numero di decori è rimasto dopo lo smembramento. Oltre a quelle collocate nella cappella, vi sono altre tre paraste di cui una si trova attualmente nel Museo del Tesoro della Cattedrale e due, di diversa fattura, sono state inserite nella Cappella della Madonna Libera Inferni.

Le paraste rappresentano un terreno di studio non ancora ben esplorato che offre, a mio giudizio, la possibilità di progredire nella conoscenza del monumento di Gagini[36].

Le grottesche della *Tribuna* sono straordinarie sia per l'eccellenza tecnica che per la ricchezza e l'espressività delle figure che le animano [fig. 5]. Lo spazio è enfaticamente ricco di elementi, mancano quasi del tutto spazi vuoti e non si percepisce quel senso di calma e staticità che solitamente caratterizza le decorazioni a grottesca in elementi architettonici quali lesene e cornici. Se anche in altre opere di Gagini troviamo lesene decorate con elementi vegetali, uccelli, figure ibride e maschere, queste sono generalmente a bassorilievo e gli elementi decorativi si alternano con un ritmo prevedibile e cadenzato. Il ritmo compositivo delle paraste nella Cappella di Santa Rosalia è invece in quasi tutte serrato e l'atteggiamento dinamico e dialogico delle figure fa sì che la loro fruizione non riesca ad avvenire in modo fluido dal basso verso l'alto come solitamente accade quando si osservano

Figura 6. Antonello Gagini (?), *parasta E*, Cappella di Santa Rosalia, Palermo, Cattedrale, part.; Figura 7. Id., (?), *parasta I*, part.; Figura 8, Id., *parasta M*, part.

i decori di colonne e lesene[37]. Le lotte tra uccelli, serpenti e creature ibride generano spirali e capovolgimenti che fanno smarrire l'orientamento. Il tutto è estremamente teatrale. L'espressività che si percepisce nelle maschere, nelle creature e nei volti urlanti delle paraste è la stessa che anima la mimica delle statue di Antonello e le figure nei riquadri prospettici[38]. Proprio per il pathos in esse concentrato, le lesene non rivestivano a mio giudizio una funzione marginale e puramente decorativa nel monumento. Difficile è trovare significati certi circa il loro ruolo, ma è possibile avanzare l'ipotesi che rappresentassero un mondo pregno di drammaticità, abitato da demoni e creature mostruose [Fig. 6, 7 e 8], contrapposto all'universo sereno dei santi ospitati nelle nicchie[39].

Ciò che vediamo nella cappella di S. Rosalia sono quattordici lesene, alte 387 cm, formate da una o più porzioni di paraste giustapposte una sull'altra fino a raggiungere dimensioni in altezza adeguate alle proporzioni del luogo [fig. 9]. L'allestimento operato alla fine del Settecento ha una forte coerenza a livello visivo sia per l'uniformità tra i decori di ogni parasta riassemblata, che per la scelta del loro posizionamento nella cappella a seconda della larghezza e delle rispettive cornici[40]. Le lesene ai tempi della *Tribuna* avevano però un altro aspetto. Osservandole vediamo come tutte, ad eccezione di G[41], presentino un taglio in senso orizzontale a circa tre quarti della loro altezza e alcune di esse mostrino anche altri tagli nel decoro. Le paraste A, B, C, D, E, M, N, O, P hanno un taglio a circa 270 cm di altezza, mentre F, H, I hanno due tagli[42]. La presenza dei tagli determina la coesistenza in ogni lesena di due o tre porzioni di decoro appartenenti in origine a paraste distinte. La parasta G, ovvero quella con panoplie alla sinistra dell'urna di Santa Rosalia nell'omonima cappella, è invece integra e misura 387 cm.

Il taglio sopra citato in A, B, C, D, E, M, O, P[43] delinea in modo chiaro l'originale apice delle stesse: la sequenza decorativa che parte dalla base termina prima del taglio con un simbolo di evidente conclusione[44] [fig. 10]. Possiamo quindi supporre che queste fossero collocate presumibilmente nel primo ordine della *Tribuna* poiché misuravano, considerando le loro cornici, circa 275/280 cm, ossia l'altezza riportata nel contratto del 1510 per le lesene del primo ordine. Il taglio in L e N invece non è in prossimità di un simbolo conclusivo e sembra interrompere una sequenza decorativa che in origine proseguiva oltre; pertanto, non possiamo sapere la loro originale altezza, ma possiamo ipotizzare che essendo più alte di 275 cm fossero collocate nell'ordine superiore della *Tribuna*. Non è possibile risalire all'aspetto e alle dimensioni originali anche delle paraste F e I, collocate tra l'altro in un punto della cappella meno visibile, poiché queste sono formate da tre segmenti diversi di decoro[45].

La parasta con panoplie H [fig. 11], a destra dell'urna di Santa Rosalia, ha due tagli nel decoro[46] ed è stata attribuita dalla critica ad Antonello per la presenza della data MDX incisa nel marmo e per un ritratto di uomo

Figura 9. Cappella di Santa Rosalia, parete sinistra, *paraste A-B-C-D-E-F*, al centro: Valerio Villareale, *Traslazione delle spoglie di Santa Rosalia*, Palermo, Cattedrale, 1816; Figura 10. Antonello Gagini (?), *paraste A-B-C*, Cappella di Santa Rosalia, Palermo, Cattedrale, part. parte apicale; Figura 11. Id., *parasta H*; Figura 12, *part. fig. 11*.

con "mustacci e barba biforcata" che Vincenzo Auria, nella sua monografia del 1698 *Il Gagino redivivo*, scrisse essere "l'imagine del medesimo Gagino [...] da lui stessa scolpita". Basandosi su quanto riportato dall'Auria, anche Agostino Gallo nel suo *Elogio storico a Antonio Gagini* (1821) riporta che in questa parasta "egli scrisse l'anno, ed effigiò il suo ritratto, quasi a volerci indicare ch'egli in particolare ne era stato l'autore, a differenza delle altre *paraste*[47] di minor considerazione da situarsi più in alto". Osservando H pos-siamo notare la presenza, sotto la data, di un volto d'angelo e immediatamente al di sotto di questo di un taglio[48] [fig. 12]. Questo taglio determina sia la fine del decoro, articolato dal basso fino a questo punto, che il possibile inizio di una nuova porzione di lesena decorata. Vi è una forte similitudine compositiva

tra il volto sormontato da un filo di perle alla base di H e il volto dell'angelo con filo di perle a circa tre quarti di questa. Il fatto che lo spazio marmoreo al di sotto dell'angelo, prima del taglio, sia privo di elementi decorativi suggerisce la possibilità di considerare questa porzione come un'altra base di parasta in sé stessa. A mio giudizio la data e il volto alla base di H sono quindi appartenenti a frammenti di due paraste diverse e non facenti parte di una stessa lesena come invece sostenuto da Gallo.

L'analisi dei tagli nel marmo ha portato anche all'identificazione della perfetta coincidenza tra i simboli presenti in A e quelli in D [figg. 13, 14]. Le due lesene condividono la stessa identica sequenza di decori dalla loro base fino al taglio, collocato in entrambe a 275 cm di altezza, sono inoltre di uguale larghezza e hanno tutte e due una cornice di 5 cm di spessore con foglie di acanto.

Anche nella parasta E si può notare la presenza di una medesima successione di simboli in due punti distinti di questa, ossia nella porzione di decoro della parte apicale e nella parte sempre in E collocata a circa 124 cm di altezza dalla base. La parte alta di E apparteneva in origine ad una distinta parasta poiché lungo il perimetro di questa sezione si vedono chiaramente i segni dell'intervento operato. In entrambe le sezioni citate si vede una tabella delimitata lateralmente da conchiglie sulla quale poggiano le zampe due draghi che rivolgono lo sguardo verso un volto cinto di frutta e sormontato da un'alzata.

La presenza di identiche successioni di simboli tra alcune lesene rende possibile avanzare più ipotesi, tra queste: la possibilità che vi fossero altre paraste "gemelle" come riscontrato per A e D, la possibilità di una collocazione dei decori all'interno della *Tribuna* secondo una disposizione simmetrica e la possibilità che ci fossero più scalpellini che realizzavano i decori basandosi su uno stesso comune disegno.

Per la loro ricchezza di dettagli le paraste offrono, oltre agli aspetti evidenziati, numerose altre informazioni, tra cui quelle che si possono evincere dall'analisi delle loro cornici. Queste ultime, infatti, forniscono dati significativi sulle loro plausibili dimensioni originali e concorrono ad evidenziare similitudini e differenze tra esse.

Figura 13. Antonello Gagini (?), *parasta A*; Figura 14. Id., *parasta D*.

Quando agli inizi dell'Ottocento fu realizzata la Cappella di Santa Rosalia, per dare coerenza e uniformità al suo aspetto, le cornici delle lesene di Gagini e dei bassorilievi di Valerio Villareale[49] furono stuccate e dipinte di color oro. Le cornici in questo modo, pur essendo di epoche e materiali diversi, appaio-

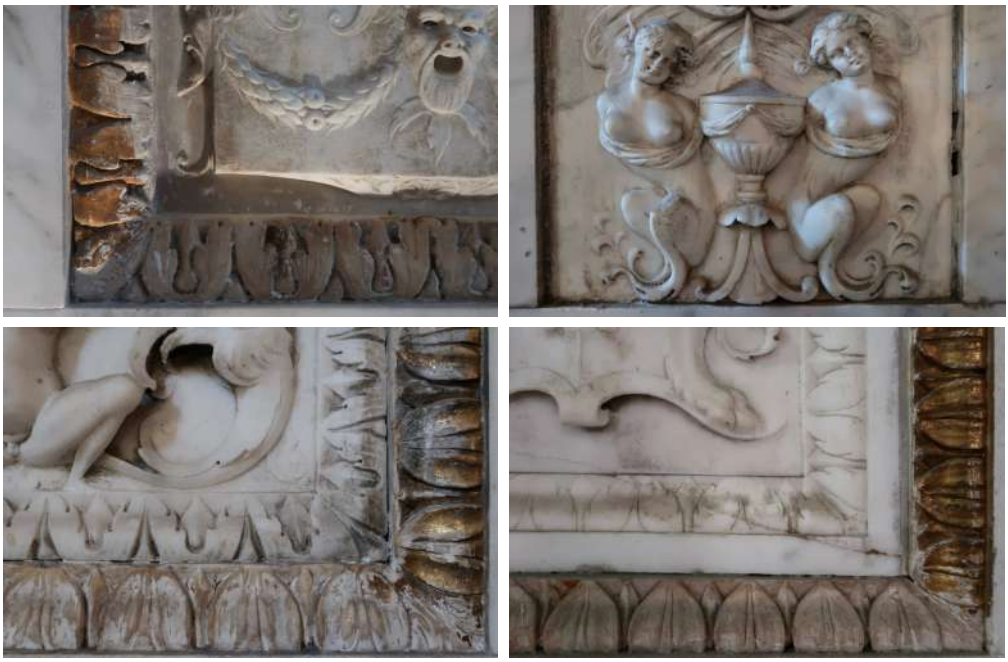


Figura 15. *Particolare della base della parasta P*: esempio di parasta con singola cornice; Figura 16. *Particolare della base della parasta F*: esempio di parasta priva di cornice; Figura 17. *Particolare della base della parasta E*: esempio di parasta con doppia cornice; Figura 18. *Particolare della base della parasta B*: esempio di parasta con tripla cornice.

no ad un primo sguardo simili. Alcune paraste hanno cornici cinquecentesche in marmo ricoperte di stucco dorato, altre hanno una cornice ottocentesca in marmo con decoro identico a quello dei bassorilievi di Villareale, due non hanno cornice[50] e infine ad una parasta è stata realizzata nell'800 una cornice in stucco dorato[51] [figg. 15, 16, 17 e 18]. Dato che alcune di esse non hanno più la loro cornice originale, mentre altre presentano una o due cornici cinquecentesche, la misura delle loro larghezze varia e ciò potrebbe influire sulla formulazione di ipotesi relative alla loro originale collocazione nella *Tribuna* e sulla misura complessiva di quella che era la sua dimensione in larghezza[52]. Ad esempio, Kruft ha supposto che le paraste di larghezza maggiore, ovvero di 55 cm, fossero due e che fossero collocate nelle pareti frontali tra l'abside e l'anticamera, Rizzuti ne segna quattro di 55 cm - B, E, L, O - mentre stando alle misure calcolate nel presente studio le paraste di questa larghezza potrebbero essere sei: B, E, F, I, L, O. La ragione è che se si considera che ad F e I è stata tagliata la cornice, anch'esse con l'aggiunta di una cornice di 5 cm di larghezza per lato raggiungerebbero la dimensione di B, E, L, O, ossia 55 cm circa. Si sottolinea inoltre a questo proposito che F, I e L potrebbero non appartenere al primo ordine poiché non è certo che la misura della loro altezza fosse di circa 280 cm.

Il decoro delle cornici cinquecentesche in marmo è identico tra le lesene collocate nella Cappella di Santa Rosalia ma è molto diverso da quello della parasta del Museo del Tesoro della Cattedrale [fig. 19]. Il decoro di questa presenta un suo peculiare motivo formato da una cornice trilobata con palmette all'interno e gigli all'esterno [fig. 20] che non trova similitudine nemmeno con quello delle cornici dei pannelli decorati a grottesche che sono oggi esposti al Museo Diocesano. Questa parasta è di raffinatissima fattura, presenta alla base un'ara con quattro sfingi e termina con il sim-

Figura 19. Antonello Gagini (?), *parasta*, Palermo, Museo del Tesoro della Cattedrale; Figura 20, part. fig. 19.

bolo cristologico del pellicano che si squarcia il petto; la sua altezza si discosta dalla media delle altre lesene poiché misura 291 cm. La parasta è quindi più alta rispetto a quelle della cappella e il suo retro è levigato ed intonso; non ci sono tracce che ci aiutino a capire come potesse essere stata montata e smontata dalla *Tribuna*[53]. In ragione delle differenze e peculiarità che questa lesena mostra rispetto alle altre della Cappella di Santa Rosalia sorgono dubbi sulla sua effettiva ed originaria collocazione tra le paraste del primo ordine della *Tribuna*, e nel monumento stesso.

L'analisi dei tagli nei decori, delle cornici e dei dettagli nei marmi si è rivelato essere un fondamentale passo per portare chiarezza nelle fonti a nostra disposizione, con l'auspicio che i dati raccolti, esposti nel testo e nella tabella in appendice, possano contribuire a proseguire lo studio di questo prezioso patrimonio artistico.

Conclusioni

La *Tribuna* di Gagini è stata uno dei più grandi monumenti in marmo edificati nel Cinquecento in Italia[54]. L'opera ha rappresentato senza dubbio un vanto del Regno di Sicilia e al suo cospetto "non vi *era*[55] persona,[...], che non *sentisse* rapirsi dallo stupore, e stimolarsi à lodare con meritevoli encomi la mano dell'artefice, che animò i marmi con sentimenti si vivi, e rese la Chiesa Palermitana una delle più celebri, che si *siano viste* per l'Italia da che ebbe l'incrostatura di questo maestoso ornamento."[56] Oggi chi visita la Cattedrale di Palermo non riesce ad avere consapevolezza del valore di ciò che si è perso[57], ma se si entra nella Cappella di Santa Rosalia si può ancora provare quello stupore che rapiva chi allora vedeva i marmi di Gagini. Gli elementi sopravvissuti, come mostrato nel presente studio, ci offrono ancora spunti per una ricostruzione sempre più fedele di quella che fu la *Tribuna*, per mettere in risalto l'eccellenza di Antonello, della sua bottega, e per approcciare nel caso delle grottesche anche uno studio sulla simbologia in esse celata. Ci auspichiamo, data l'importanza rivestita dalla *Tribuna* per tre secoli, che proseguendo nella ricerca, si possano trovare nuove fonti documentarie – iconografiche e testuali – che concorrano ad aumentare la conoscenza di quest'opera e che possano anche tornare alla luce alcune delle sue smarrite testimonianze materiali[58].

Note

[1] Antonello Gagini riceve nel 1507 l'incarico per l'edificazione di una tribuna marmorea nella Cattedrale di Palermo dall'arcivescovo di Palermo Giovanni da Paternò. La definizione della *Tribuna* quale *magnum et excellens et sumptuosum edificium marmoreum* compare nei due contratti sottoscritti da Gagini nel 1507 e nel 1510. Antonello lavorerà alla *Tribuna*, parallelamente ad altre commissioni, fino alla sua morte avvenuta nel 1536. La bottega di Antonello – costituita tra gli altri dai suoi figli Antonino, Giacomo e Vincenzo – portò a compimento l'opera nel 1574. La *Tribuna* venne smembrata tra il 1781 e il 1801 in occasione dei lavori di ristrutturazione della Cattedrale. Per informazioni riguardo l'opera di smembramento si veda: Nino Basile, *La Cattedrale di Palermo: l'opera di Ferdinando Fuga e la verità sulla distruzione della Tribuna di Antonello Gagini*, Firenze 1926.

[2] Gioacchino Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, 2 voll., Palermo 1880-83.

[3] Nel biennio 1998-2000 è stato realizzato dal Prof. Salvatore Rizzuti e dagli studenti del suo corso di scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo un modello in scala 1:10 della *Tribuna*. Nel 2007 è stato pubblicato il saggio: S. Rizzuti, *La Tribuna di Antonello Gagini nella Cattedrale di Palermo*, Palermo 2007; Mirco Cannella, *Ar methods for the visualization of the lost marble Tribuna in the main apse of the Cathedral of Palermo,* in "International archives of the photogrammetry, remote sensing and spatial information sciences", XLVI-2/W1, 2022, link: https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLVI-2-W1-2022-129-2022 (consultato il 23/01/2024, h. 21.00).

[4] Tra i notai citati da Di Marzo: notaio Pietro Tagliante in G. Di Marzo, *I Gagini*, cit, vol. I, pp. 218, 221; vol. II p. 71; notaio Antonino Lo Verde in ivi, vol. II, pp. 76-79. Gli atti notarili sono conservati nel fondo: Archivio di Stato di Palermo (d'ora in poi ASPa), Notai Defunti, I stanza. Di Marzo riporta il testo dei due contratti che Gagini sottoscrisse per la realizzazione della *Tribuna*. Egli segna come data per il primo contratto il 28 luglio 1507, per il secondo il "25 gennaio XIII ind 1509 (1510)", ivi, vol. I, p. 222. Per i testi dei contratti si veda: ivi, vol. II, pp. 71-80. Di Marzo copia il testo del primo contratto da una trascrizione incompleta fatta dal Mongitore poiché il contratto non si trovava più tra gli atti del notaio Pietro Tagliente, ivi, vol. II, p. 71, nota 1.

[5] Tra le fonti primarie citate da Di Marzo di notevole importanza è la testimonianza del canonico della Cattedrale Antonino Mongitore. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 223-224; Antonino Mongitore, *La Cattedrale di Palermo*, Palermo XVIII sec., manoscritto custodito presso la Biblioteca Comunale di Palermo, QqE3, c. 588v, n. 10.

[6] G. Di Marzo cita l'incisione di Antonino Bova in: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit, vol. I, p. 271. L'incisione del sacerdote Antonino Bova compare nel volume di Domenico Schiavo, *Descrizione della solenne acclamazione, e del giuramento di fedeltà prestato al re di Sicilia Ferdinando Borbone composta dal dott. Domenico Schiavo palermitano,* Palermo 1760. Una stampa di questa incisione, presumibilmente estratta da una delle copie del volume di Schiavo, si trova al Museo Diocesano di Palermo al piano nobile nella Sala Verde.

[7] Fondamentale punto di riferimento per gli studi su Antonello Gagini è il volume di Hanno-Walter Kruft: Hanno -Walter Kruft, *Antonello Gagini und seine Söhne,* Monaco 1980. Per le immagini delle statue e delle decorazioni si vedano le tavole da 57 a 169, per la parte critica in riferimento alla Tribuna pp. 386-404, per i documenti degli atti notarili pp. 450-454, 456-458.

[8] Per quanto riguarda l'incisione di De Loya, si veda: Diego de Loya, *Ocaso de el mejor sol, llanto de Sicilia en las cenizas de su fenix […]. Noticias fúnebres de los magestuosos parentales, con que la fidelissima Ciudad de Palermo, cabeza coronada de la isla de el Sol, se lloró en obscuridad, per averse apagado su luz en el ocaso de Carlos segundo augusto monarcha de las Españas […]*, Palermo 1701, p. 686. L'incisione di De Loya compare nell'appendice del libro di Ivana Tricoli, *Il funeral Teatro, apparati e mausolei effimeri dal XVII al XX secolo a Palermo*, Palermo 1994, e nel testo di Domenica Sutera, *La rappresentazione della Gloria monarchica attraverso l'effimero nei solenni funerali di Filippo V (1747) e di Carlo III di Borbone (1789) in Sicilia*, in Soleils Baroques (ed.), *La gloire de Dieu et des princes en représentation dans l'Europe moderne*, Collection d'histoire de l'art n° 17, Académie de France à Rome – Villa Médicis 2013, pp. 469-487. Recentemente è stata pubblicata anche da M. Cannella nel saggio citato sugli studi condotti sull'applicazione di metodi di realtà aumentata (AR) per la visualizzazione della smembrata *Tribuna* della Cattedrale e nel saggio del Professor Sergio Intorre, *Una nuova acquisizione iconografica per la ricostruzione della Tribuna di Antonello Gagini nella Cattedrale di Palermo*, in "OADI", 26 (2022), pp. 13-19. Per quanto riguarda il dipinto di Madrid, si veda: Questa fonte iconografica è stata portata all'attenzione da S. Intorre in: S. Intorre, *Una nuova acquisizione iconografica*, cit. Il dipinto ad olio (1.35 m x 2.06 m) raffigura una cerimonia ufficiale alla presenza di Re Filippo V e in un primo tempo era stato erroneamente catalogato come "Interior de la desaparecida iglesia del Salvador"; solo nel 1990 grazie all'analisi dello storico dell'arte Alfonso Emilio Pérez Sánchez è stato riconosciuto essere la rappresentazione dell'interno della Cattedrale di Palermo. L'opera è stata recentemente digitalizzata su Europeana: https://www.europeana.eu/item/2022711/410844 (visualizzata il 08/06/2024, ore 22.00).

[9] G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 218.

[10] La Tribuna appare interamente coperta da drappi scuri nell'incisione del 1689 di Antonio Grano in occasione del funerale di Maria Luisa di Borbone. L'incisione è nel volume redatto da Francisco Antonio de Montalvo, *Noticias funebre de las megestuosas exequias que izo la felicissima ciutatad de Palermo… en la muerte de Maria Luysa de Borbon… [....],* Palermo 1689.

[11] G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 569.

[12] Di Marzo cita come fonte per questa descrizione il Mongitore. Antonino Mongitore (1663-1743) fu canonico del capitolo della Cattedrale di Palermo, storico e scrittore. A. Mongitore, *La Cattedrale di Palermo*, manoscritto custodito presso la Biblioteca Comunale di Palermo, QqE3, c. 588v, n. 10. Il decoro in stucco del catino absidale fu realizzato da Vincenzo Gagini dopo la morte di suo fratel-

lo Fazio avvenuta nel 1567. Per una cronistoria dei lavori di decoro del catino absidale: Ivana Mancino, *Antonello Gagini tra Palermo e Malta, il restauro delle statue della Cattedrale di Palermo*, Caltanissetta 2007, pp. 23-25.

[13] H.W. Kruft, *Antonello Gagini*..., cit., sezione immagini.

[14] Si sottolinea l'attendibilità della stampa di De Loya anche per il modo che egli ha di trattare dettagli quali ad esempio gli abiti dei santi. Nell'incisione di De Loya i panneggi delle statue sono "all'antica" mentre nell'incisione di Bova si vede ad esempio la statua di San Bartolomeo con abiti e acconciatura settecentesca.

[15] Nel puntuale prospetto realizzato da Kruft le dimensioni delle nicchie sono uguali in tutti e tre gli ordini. H.W. Kruft, *Antonello Gagini*, cit. Le statue misurano 232 cm ca. Ringrazio il Professor Fabrizio Agnello per aver condiviso con me dati e misure degli elementi decorativi della *Tribuna*.

[16] L'osservazione è del prof. M. Cannella, che ringrazio.

[17] Il disegno è una copia di una grande pianta di metà Settecento che Di Marzo ricevette in prestito da Gian Battista e Francesco Palazzotto. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 216-217.

[18] Si segnala il testo di Ivana Mancino per le interessanti informazioni sulle operazioni di restauro condotte sul Cristo Risorto, i soldati e altre statue della *Tribuna*. I. Mancino, *Antonello Gagini,* cit.

[19] L'architetto Paolo Amato, nel proemio del suo trattato di pratica prospettica, riferisce che i riquadri prospettici erano collocati ad un'altezza da terra di non più di sette palmi (175 cm circa). Paolo Amato, *Nuova pratica di prospettiva*, Palermo 1714-35, p. 6. Di Marzo riporta questa testimonianza in: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 232. Per proteggere i riquadri e non farli toccare dai fedeli vennero montate delle graticole in fil di ferro: "Tali preziose sculture nella gran decorazione della tribuna, come fu dal Gagini congegnata, ricorrevano nel più basso di quella sul basamento, talché fu mestieri custodirle con graticole di fil di ferro dall'imprudente pietà de' fedeli, e per esser vedute da vicino vi pose l'artefice tanta delicatezza e diligenza di lavoro", *ibidem*.

[20] Nel contratto del 25 Gennaio 1510 viene chiesto ad Antonello di apportare delle modifiche al progetto iniziale della Tribuna. Una delle modifiche riguarda proprio la base della *Tribuna*: nella versione del 1507 il basamento era stato giudicato come *multo poviro*. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. II, p. 77.

[21] G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 569.

[22] La diffusione del culto, promossa primariamente dal protonotario apostolico Tommaso Bellorusso, dal Vicerè Ettore Pignatelli e dal sacerdote Antonio Lo Duca, portò alla nascita della Confraternita dei Sette Arcangeli alla quale aderì anche l'imperatore Carlo V. Durante il corso del '500 in nome dei Sette Angeli vennero edificati nel piano della Cattedrale di Palermo una chiesa e un monastero e nel 1561 venne iniziata la costruzione della chiesa di Santa Maria degli Angeli nelle Terme di Diocleziano a Roma. Riguardo il culto dei Sette Angeli, si veda: Antonio Mongitore, *Istoria del venerando monastero de' Sette Angioli nella città di Palermo, dell'ordine delle minime di S. Francesco di Paola […]*, Palermo 1726.

[23] I danni del terremoto del 1726 sono citati in: Pietro Vitale, *Relazione del funestissimo terremoto accaduto in Palermo Domenica I giorno di Settembre ad hore 4 della notte seguente,* Palermo 1726*;* Mario Antonucci*, Vera Relazione dell'orribile tremuoto successo in Palermo la notte del primo giorno di Settembre alle ore quattro d'Italia, descritta e data in luce d'ordine dell'Eccellentissimo Senato,* Palermo 1726; Salvatore Maria Ruffo*, Istoria dell'orrendo tremuoto accaduto in Palermo la Domenica, primo giorno di Settembre di quest'anno 1726, nella notte, su le ore 4 d'Italia,* Palermo 1726; Antonino Mongitore*, Palermo ammonito, penitente e grato nel formidabil terremoto del primo settembre 1726,* Palermo 1727. Per maggiori informazioni riguardo i danni del terremoto del 1726: Federica Scibilia, *Terremoto e architettura storica. Palermo e il sisma del 1726,* Palermo 2015.

[24] Archivio storico del Comune di Palermo, Consulte del Senato, vol. 1284/40, 1726-27, cc. 91, segnalato in Federica Scibilia, *Terremoto,* cit., p.90.

[25] ASPa, Deputazione del Regno, Consulte, reg. 212, cc. 135r-v, 10 aprile 1727, segnalato in Federica Scibilia, *Terremoto,* cit., p. 181.

[26] H.W. Kruft, *Antonello Gagini*, cit.; S. Rizzuti, *La Tribuna*, cit.; M. Cannella, *Ar methods*, cit.. Cannella si basa anche sull'incisione di De Loya.

[27] Il disegno ad intaglio è l'incisione del 1760 di Antonino Bova.

[28] G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 224.

[29] Stando alla misura di 14 palmi (361 cm) per "lesene, capitelli e vasi" (G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. II, p.77), essendo le lesene alte circa 280 cm e i capitelli a noi pervenuti circa 50 cm possiamo dedurre che i vasi fossero di circa 30 cm. I *vasi* non sono a noi pervenuti, ma sono rimasti: 12 capitelli conservati nel Museo del tesoro della Cattedrale, 4 capitelli murati nelle pareti della sacrestia della Cattedrale e 2 capitelli al Museo Diocesano. L'altezza dei capitelli oscilla tra i 52 cm e i 62 cm circa. I quattro capitelli della sacrestia, i due del Museo Diocesano e i cinque del Museo del Tesoro della Cattedrale presentano una decorazione molto simile fra loro, composta da foglie d'acanto nella parte bassa, creature ibride o volute alle estremità laterali e in alto al centro un volto o un fiore. Un capitello della sacrestia presenta nella parte bassa un volto estremamente simile a quello situato all'altezza di 265 cm della parasta M, e ad un volto ritratto nelle paraste dell'arco nella Basilica santuario di Maria Santissima Annunziata a Trapani.

[30] G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 223.

[31] Il corsivo nel testo è mio.

[32] Oggi alcune delle statue si trovano nel portico meridionale, altre sopra mensoloni nella navata centrale e quelle degli apostoli sono collocate dentro nicchie nell'abside e nel transetto insieme agli angeli *reggi corona* e ai riquadri prospettici.

[33] G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 227.

[34] L'odierna cappella di Santa Rosalia si trova a destra dell'abside; essa fu realizzata, nel periodo tra il 1781 e il 1801, apportando modifiche sostanziali alla cappella dei Re che anticamente sorgeva al suo posto. Originariamente la cappella dedicata a Santa Rosalia era collocata nel lato sinistro della Cattedrale ed era concomitante alle cappelle di Santa Cristina e Santa Ninfa. È conservata al Museo Diocesano di Palermo un'incisione di P.B. Boutats del 1748 nella quale è ritratta la Cappella di Santa Rosalia. Per approfondimenti sull'argomento: Maria Sofia di Fede,

Fonti documentarie di Santa Rosalia in Monte Pellegrino e nella Cattedrale di Palermo, in "Lexicon. Storie e architettura in Sicilia", n.10/11, 117-130 (2010), pp. 117-130.

35 Le figure sporgono dalla parte piana in media dai 4,5 cm agli 8 cm, una minoranza di elementi decorativi sono a bassorilievo.

36 A proposito delle decorazioni a grottesca della Tribuna si veda il recente saggio: Alessandra Buccheri, *The Ambiguous Renaissance: The Sculpted Grote- sques of Antonello Gagini's Tribuna in Palermo Cathedral*, in: A. Buccheri - Giulia Ingarao - Emilia Valenza (edd.), *From the Visual to the Visionary, Surrealist Trajectories in Art*, Roma, 2023, pp. 63-82. Colgo l'occasione per ringraziare sentitamente la Prof.ssa Buccheri per avermi introdotto allo studio della Tribuna e delle grottesche durante il suo corso di Storia dell'Arte Moderna all'Accademia di Belle Arti di Palermo nell'anno accademico 2020-2021.

37 Le paraste G e H, decorate con panoplie alternate a *mazochi* di frutta, collocate a destra e sinistra dell'urna di Santa Rosalia, presentano una decorazione ritmicamente più semplice e regolare. Hanno una successione ritmica regolare anche i decori di A, B, C, D. (Per la catalogazione delle paraste nella Cappella di Santa Rosalia si rinvia alla nota 41).

38 Vincenzo Auria scrive che Antonello "animò i marmi con sentimenti così vivi che rese la Chiesa Panormitana una delle più celebri" e che egli "mostrò l'eccellenza del suo ingegno non solo nelle statue grandi, quanto all'humana statura, ma pur anche nelle piccole a meraviglia; poiché mostrano vivamente espresse l'attitudini del corpo e la diversità degli stati dell'animo, in maniera tale che, tengono ferme, e stupite le pupille de'riguardanti, e non mai sati nell'ammirarle". Vincenzo Auria, *Il Gagino redivivo,* Palermo 1698.

39 La produzione scultorea di Antonello è fortemente legata all'ambito ecclesiastico: le lesene decorate a grottesche sono uno dei pochi esempi dove appaiono soggetti legati al mondo pagano. Per una consultazione per immagini delle sue opere si rimanda a H.W. Kruft, *Antonello Gagini,* cit.

40 Si riscontra un principio di specularità nell'allestimento.

41 Nel presente studio ho seguito lo schema di catalogazione di Rizzuti, il quale nomina le paraste da A a P partendo dalla prima a sinistra e procedendo in senso orario. S. Rizzuti, *La Tribuna di Antonello Gagini nella Cattedrale di Palermo*, Palermo 2007, p. 26.

42 Per un'analisi dettagliata delle misure delle paraste si veda "Tabella dati paraste".

43 Il caso della parasta P è particolare: essa presenta a 274 cm un simbolo conclusivo e un taglio, ma mentre in altre lesene anche la cornice presenta un taglio a questa altezza, in P ciò non accade. La cornice sembra non avere interruzioni in tutto il suo perimetro. Questo pone un dubbio sulla sua eventuale collocazione nel primo ordine. Altra particolarità è che la decorazione della parte alta, dopo il taglio a 274 cm fino alla sommità, presenta una sequenza di simboli integri che mostrano chiaramente un loro inizio e una fine: due zampe di leone all'inizio della sequenza e un'alzata con frutta e spighe in alto. Il decoro è completo e a differenza di ciò che si osserva in altre lesene non inizia con un "simbolo tagliato".

44 Tra i simboli che evidenziano la conclusione dei decori vi sono: canestri di frutta, alzate, fiaccole.

45 Si evidenzia la presenza di due pannelli di marmo liscio senza decori con cornice in marmo con stucco e oro collocati sulle pareti di destra e sinistra in fondo alla cappella dopo le due paraste senza cornice.

46 Nella tavola IX in G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 208 si vede ritratta la parasta H. L'incisione è di Andrea Terzi (1842-1918) e si può notare come siano stati fedelmente riportati i tagli e le interruzioni presenti nel decoro originale. Nei disegni delle paraste E e N non sono invece stati riportati i tagli.

47 Il corsivo nel testo è mio.

48 Questa parasta presenta un primo taglio collocato all'altezza di 260 cm dalla sua base e un secondo taglio a 367 cm di altezza.

49 I bassorilievi sono: *Traslazione delle spoglie di Santa Rosalia* e *Santa Rosalia scaccia la peste*. Le due opere furono realizzate da Valerio Villareale nel 1816. Vedi: Rosario Lentini, *Valerio Villareale scrive al Re*, in "PER. Associazione Salvare Palermo", 37 (2013), pp. 30–33.

50 L'assenza della cornice è dovuta probabilmente alla loro collocazione in un punto poco visibile della cappella.

51 La cornice della parasta H è di stucco dorato e il motivo della sua decorazione è differente rispetto agli altri presenti nella cappella. La cornice scorre senza interruzioni lungo tutto il perimetro, ciò ci fa supporre che sia stata realizzata nell'800 all'epoca della collocazione della parasta nella cappella. Per informazioni dettagliate sulle cornici si veda "Tabella dati paraste".

52 La larghezza delle paraste, come è anche riportato nello studio del Prof. Rizzuti, è di 47 cm circa per A, C, D, M, N, P e di 55 cm per B, E, L, O. Sempre Rizzuti riporta la misura di 45 cm per F e I e di 36 cm per G e H; a mio avviso se si considera che la parasta H attualmente presenta una cornice di stucco applicata sopra la parasta è possibile che in origine fosse anch'essa di 46 cm circa di larghezza.

53 A questo proposito, se si osservano invece i capitelli della *Tribuna* possiamo notare, a testimonianza degli interventi attuati, parti di marmo lasciate grezze, buchi che ospitavano ganci metallici per attaccarli alla struttura e residui di calce.

54 A. Buccheri, *La Tribuna di Antonello Gagini tra architettura, decorazione e teatro*, in A. Buccheri, Giulia Ingarao (edd.), *Quando l'ornamento non è delitto. La decorazione in Sicilia dal tardogotico al Novecento*, Palermo 2020, pp. 71-72.

55 Il corsivo nel testo è mio.

56 Vincenzo Auria, *Il Gagino redivivo*, Palermo 1668.

57 Ringrazio personalmente S. Rizzuti per il suo plastico in scala 1:10 e M. Cannella per la sua ricostruzione in AR (di cui mi auspico si possa a breve beneficiare) poiché sono entrambi un preziosissimo aiuto alla fruizione e alla conoscenza.

58 Nel 2009 è stato pubblicato un saggio a proposito del rinvenimento in una collezione privata di un pannello a grottesche di Gagini sul retro di un mezzo busto di primo ottocento: Alessandra Giannotti, *Antonello Gagini e l'arcivescovo Pignatelli*, Martina Franca (Ta) 2009.

Contribution subjected to double-blind peer review process by two reviewers and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 41-58
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0303

Il *Trionfo della Morte* di Palermo e Antonello da Messina

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, p. 362

Riccardo Prinzivalli
Accademia di Belle Arti di Palermo

Introduzione

Lo studio prende spunto da nuove acquisizioni iconografiche e iconologiche del celebre *Trionfo della Morte* di Palermo che legano la rappresentazione alle opere del beato Matteo d'Agrigento, il frate compagno di san Bernardino da Siena e protagonista della riforma dell'Osservanza in Sicilia, un religioso attraverso cui si è stabilito un nesso tra la realizzazione dell'affresco e il rilievo assunto in Sicilia dall'Ordine francescano[1]. Per stringere il campo delle ipotesi attributive sono stati quindi presi in esame gli artisti più in vista di quel periodo impegnati in Sicilia e la cui committenza fosse legata all'ambito francescano. Tra queste figure è emersa la più importante e cioè quella di Antonello da Messina, plausibilmente per una vicinanza geografica e temporale, di cui sono state approfondite le affinità stilistiche per valutare l'eventuale coinvolgimento del giovane Antonello nella realizzazione dell'affresco. Salvatore Tramontana ha proposto la stessa ipotesi nel suo volume *Antonello e la sua città* del 1981 e nei suoi studi successivi, per il fatto che il maestro messinese fosse legato all'Ordine francescano e sulla base delle influenze stilistiche acquisite durante il suo apprendistato a Napoli. Lo studio propone un'analisi stilistica dell'affresco mettendolo a confronto con le prime opere attribuite ad Antonello, nel tentativo di condurre a nuovi approfondimenti e verificare così la possibilità che questa ipotesi sia fondata.

1. Analisi delle pitture nel Trionfo della Morte

Da sempre il *Trionfo della Morte* anima il dibattito della critica e degli storici dell'arte che hanno provato a individuare l'ignoto maestro e il suo allievo, non sono state trovate al momento altre pitture accostabili a questa opera, a parte i resti del ciclo di affreschi con le *Storie di San Bernardino da Siena* nella cappella La Grua Talamanca in Santa Maria di Gesù a Palermo[2].

La rappresentazione del *Trionfo della Morte* è stata realizzata intorno al 1446 per il cortile dell'Ospedale Grande di Palermo e si svolge all'interno di un *hortus conclusus*, un giardino delimitato da una siepe in cui si muovono i personaggi [fig. 1]. Il centro dell'af-

Figura 1. Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte*, c. 1446, affresco, 600×642 cm, Palermo, Galleria Regionale Palazzo Abatellis

fresco è dominato dall'apparizione di uno scheletro umano armato di arco su di un cavallo al galoppo. Sono presenti quarantuno figure compresa la morte, dieci donne e ventiquattro uomini, più sei animali: quattro cani, un falco e l'imponente cavallo della morte. I personaggi sulla sinistra sono stati recentemente identificati come dei penitenti francescani circondati dai poveri e dagli infermi che assistevano all'interno dell'ospedale. Al centro, in primo piano, sovrastati dal cavallo, giacciono i cadaveri di religiosi e nobili, sulla destra si trova un gruppo di dame che si intrattiene con dei rampolli e due trovatori disposti intorno a una fontana. Nella parte superiore destra un falconiere di spalle guarda oltre la siepe e alla sua sinistra un cacciatore tiene con forza due cani al guinzaglio. Nei due personaggi che guardano l'osservatore, in alto a sinistra, sono stati identificati gli autoritratti dei due pittori per via degli strumenti che reggono in mano: il più giovane tiene una ciotola per i colori, mentre il maestro regge il pennello e la bacchetta poggiapolso.

Gli studi più recenti hanno evidenziato che il *Trionfo della Morte* è stato realizzato in un peculiare contesto culturale che gravitava tra Spagna, Palermo e Napoli, all'interno delle corti di Renato d'Angiò e Alfonso V che avevano intessuto legami con la Borgogna e la Provenza, dando vita a un ambiente raffinato e internazionale in cui è stata ipotizzata la presenza di artisti come Barthélemy d'Eyck e Jean Fouquet[3]. Roberto Longhi aveva pensato a

una maestranza catalana e avanzato il nome di Bernat Martorell, dal canto suo Stefano Bottari ha osservato delle analogie con la pittura della cerchia di Pisanello e dell'Officina ferrarese di Cosmé Tura e Francesco del Cossa. Nel confronto tra la formazione napoletana di Colantonio e quella del Maestro del Trionfo della Morte, Evelina De Castro ha rilevato una cultura figurativa comune ai due maestri, riconoscibile dalla forte influenza della pittura iberica e fiamminga nella Napoli della metà del XV secolo, sottolineando al contempo chiare differenze stilistiche tra i due pittori, dei quali Colantonio sembra più legato ai modelli fiamminghi mentre il Maestro del Trionfo, forse più anziano, sembra guardare allo stile gotico internazionale di area iberica[4]. Nicole Reynaud ha invece proposto di recente il nome di Barthélémy d'Eyck, accostando al *Trionfo* le immagini dei duchi angioini raffigurati nella vetrata del transetto nord della cattedrale di Le Mans e del manoscritto miniato *Livre des propriétés des choses*[5].

Nell'affresco sono state rilevate diverse connotazioni tra i costumi e gli arazzi di caccia della metà del XV secolo, di probabile fattura borgognona, provenienti dalla collezione Devonshire, anche rispetto agli stilemi di palpebre e mani oltre che alle soluzioni compositive per i gruppi di figure, in particolare femminili, insieme alla disposizione spaziale e al fondo rialzato, consueto nel paesaggio degli arazzi, elementi dei quali è stata messa in evidenza l'abilità con cui il maestro ha liberato nell'affresco gli svariati modelli a cui si riferiva[6]. Nel ritratto del più giovane tra i due maestri, come nei personaggi posti sulla destra, è stato osservato un uso della linea con andamento ondulato per il contorno degli occhi diffuso nell'ambiente ferrarese e dei maestri ricamatori e arazzieri tedeschi. La forza espressiva di alcuni personaggi sulla sinistra rimanda alle opere più tarde dei pittori iberici Gonçal Peris Sarriá e Bernat Martorell, tra queste figure, Maria Grazia Paolini ha proposto di confrontare la testa dell'eremita cieco con il *San Girolamo* di Colantonio [figg. 2, 3] e le teste delle due religiose con quelle delle clarisse nel *San Francesco che consegna la regola* dello stesso pittore napoletano.

Figura 2. Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte*, part.. © Riccardo Prinzivalli; Figura 3. Colantonio, *San Girolamo*, c. 1445, olio su tavola, 151x178 cm, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte. Particolare volto rovesciato.

Per la studiosa sembra della stessa mano il volto del vecchio barbuto, il mendicante con le grucce e il pellegrino con il mantello di lana, le appare invece del tutto palese la diversa resa pittorica dei vari personaggi a sinistra e a destra dell'affresco, a partire dalle teste dei due pittori. Nel confronto tra la testa del cieco con il camauro e le figure della pittura valenzana, Paolini ha osservato come i maestri iberici esprimano uno stile maggiormente arcaicizzante e convenzionale laddove il personaggio ritratto mostra sottigliezze da pittura a olio e uno straordinario effetto naturalistico, riscontrando anche tra gli altri volti differenze di stile più o meno evidenti[7].

Il restauro dell'affresco è stato compiuto dall'Istituto centrale del restauro di Roma nel 1989 e curato dalla famosa coppia di restauratori Carlo Giantomassi e Donatella Zari. Nell'analisi della tecnica pittorica i due studiosi hanno evidenziato la mancanza di riporto da cartone e la costante presenza del disegno preparatorio, dove ogni figura è stata suddivisa in due o più giornate di lavoro. Nel dipinto sono state rilevate moltissime finiture e riprese a secco, testimoniate anche dall'uso di colori come l'azzurrite, malachite, ossidi di rame, cinabro e il giallo di piombo che si sarebbero alterati se usati direttamente su intonaco fresco[8]. Di recente è stata effettuata una campagna diagnostica che ha confermato, grazie all'analisi multispettrale e all'indagine spettro-

Figura 4. Autore ignoto, *Storie di S. Bernardino da Siena,* c. 1450, affresco, c. 320x200 cm, Palermo, cappella La Grua Talamanca. Resti di affresco. © Fondazione Federico Zeri, Bologna

scopica, la presenza delle diverse finiture a secco[9]. I restauratori affermano inoltre che gli artefici del *Trionfo* avevano sicuramente un'ottima conoscenza nel dipingere ad affresco.

Maria Grazia Paolini aveva notato invece nel *Trionfo* l'uso della sinopia e del disegno a pennello e alcune parti realizzate con la tecnica dello spolvero per il trasporto del disegno dal cartone. Nuovi studi hanno confermato questa possibilità osservando che il naso dell'uomo più anziano sarebbe infatti delineato lungo il profilo dai caratteristici segni della punteggiatura, a loro volta ripassati con una linea di contorno piuttosto incerta che potrebbe denotare la mano dell'aiutante, al contrario dell'altro volto reso in maniera più sicura e dettagliata, un indizio a sostegno dell'ipotesi che vede nei due personaggi il duplice ritratto degli autori[10]. Nella figura del giovane pittore si è osservata inoltre la definizione dell'orecchio a spolvero, probabilmente utilizzata anche per tutti gli altri personaggi, per via della disposizione sempre frontale di questo elemento a prescindere dalle pose e dalla conformità del disegno, forse per esigenze ritrattistiche. Questa tecnica di riporto grafico, generalmente limitata alla riproduzione in serie di moduli ornamentali, venne applicata sicuramente alla figura umana solo a partire dagli anni Quaranta del Quattrocento, come si riscontra nelle pitture murali di Paolo Uccello e di Beato Angelico[11].

Maria Concetta Di Natale ha evidenziato quanto i gioielli dipinti nel *Trionfo* siano conformi alla tradizione orafa siciliana del XV secolo, ragione per cui l'affresco è stato visto anche come prodotto di un intenso dialogo con la cultura locale, come per esempio un pendente tardo-trecentesco con lo stemma della Corona d'Aragona oppure un orecchino d'oro traforato con piccoli pendenti raggiati a forma di sole e un turchese al centro, entrambi in collezioni private siciliane[12].

2. Analisi delle pitture della cappella La Grua Talamanca in Santa Maria di Gesù

La cappella fu fatta edificare dalla nobildonna Ilaria La Grua Talamanca, attigua alla chiesa del convento di Santa Maria di Gesù fondato da Matteo d'Agrigento nel 1426. All'interno della cappella esistevano delle pitture murali con le *Storie di San Bernardino da Siena* [fig. 4] che Emilio Lavagnino trova in una "posizione di interesse eccezionale per la loro bellezza e per il complesso di questioni d'ogni genere che possono suscitare, dall'interpretativo, all'iconografico, al puramente tecnico"[13]. Gioacchino Di Marzo riteneva che gli affreschi della cappella La Grua Talamanca fossero opera dell'aiuto del Maestro del Trionfo della Morte e indicava Riccardo Quartararo come il possibile autore. Successivamente Stefano Bottari ha proposto il nome del pittore palermitano Tommaso de Vigilia, cogliendo negli affreschi le influenze della pittura valenzana di Jacomart Baco e di quella borgognona dell'ambito di Antonello da Messina[14]. In tempi più recenti Ferdinando Bologna ha attribuito la realizzazione degli affreschi al medesimo pittore, ipotizzando tra le due opere un rapporto di continuità, nel senso che, conclusa

Figura 5. Attr. Antonello da Messina, *Beato Raineri*, c. 1450, olio su tavola, 42,5x10,5 cm, Venezia, Fondazione Cini. Particolare volto in b/n.; Figura 6. Autore ignoto, *Storie di S. Bernardino da Siena,* c. 1450, affresco, c. 320x200 cm, Palermo, cappella La Grua Talamanca. Particolare volti rovesciati. © MiBACT, DG ABAP, Bollettino d'Arte; Figura 7. Attr. Antonello da Messina, *Beato Pietro*, c. 1450, olio su tavola, 42,5x10,5 cm, Venezia, Fondazione Cini. Particolare volto in b/n.

l'esperienza dell'affresco, l'ignoto maestro si sarebbe dedicato intorno al 1450 al ciclo in Santa Maria di Gesù.

Le figure rappresentate, benché siano di piccole dimensioni, hanno evidenti analogie con quelle del *Trionfo della Morte*, specialmente con il gruppo dei mendicanti, dove si registra una forte affinità nella resa grafica e nella disposizione dei personaggi, come nelle architetture realizzate con un inquadramento da due punti di vista laterali[15]. Si può notare come gli stilemi delle orecchie che caratterizzano inconfondibilmente il *Trionfo* non siano invece presenti in queste figure e come l'andamento ondulato degli occhi sia assente nei mendicanti, mostrando una forma regolare più simile agli affreschi della cappella. Lavagnino assegna le pitture di Palazzo Sclafani e della cappella La Grua Talamanca a un artista spagnolo venuto in Sicilia, ma ritiene che queste ultime siano indubbiamente più belle, quindi da collocare successivamente. Lo studioso trova un punto di riferimento ponendo a confronto gli affreschi e la tavola con il *San Francesco che consegna la regola* di Napoli che attribuisce a un artista napoletano dello stesso periodo derivato da un maestro spagnolo con influenze fiamminghe, come per esempio Jacomart Baco alla corte di re Alfonso V appena insediata a Napoli. In essa ritrova le fisionomie dei personaggi, le acconciature delle suore, il modo in cui le teste sono aggruppate l'una sopra l'altra, ma senza unità di stile nonostante i punti di contatto tra le due opere, visto che nella tavola sente qualcosa di meccanico nella composizione che invece non percepisce nelle scene semplici e nella mobilità delle figure negli affreschi[16]. Oggi la tavola con *San Francesco che consegna la regola agli ordini francescani* conservata al Museo di Capodimonte costituisce la principale opera attribuita a Colantonio.

Gli affreschi di Santa Maria di Gesù offrono l'opportunità di analizzare le pitture dell'allievo senza le finiture e le riprese compiute nel *Trionfo* dal maestro più anziano, come rilevato anche in fase di restauro ed evidenti per la diversa resa stilistica delle figure umane. L'intuizione di Lavagnino, che propone di rapportare gli affreschi alla tavola di Colantonio, risulta ancora più plausibile se si confrontano le figure dipinte della cappella La Grua Talamanca con le tavolette laterali del *San Francesco*, raffiguranti i *Beati francescani*, opere di cui è stata proposta l'attribuzione al giovane Antonello da Messina.

3. Gli affreschi della cappella La Grua Talamanca e le tavolette dei Beati francescani

Il confronto tra le opere può essere effettuato utilizzando le immagini fotografiche in bianco e nero degli affreschi già rovinati e quelle delle tavolette dei *Beati francescani* [figg. 5, 6, 7]. Di queste pitture possiamo apprezzare solamente il chiaroscuro delle figure e i contorni ben definiti, essendo ogni traccia di colo-

re irrimediabilmente perduta, a parte una porzione ancora conservata nel convento. Alcune immagini sono state convertite in bianco e nero e rovesciate per far risaltare le caratteristiche del segno grafico e facilitarne l'osservazione.

Accostando le figure degli affreschi a quelle delle tavolette sembra evidente la consonanza tra le forme e le proporzioni delle teste dei frati e quelle dei beati, mentre l'affinità di stile si fa ancora più stringente nei particolari dei visi: la figurazione delle orecchie, del taglio della bocca, del naso e degli occhi, del tratteggio dei capelli, come la resa dei corpi e le pose dei frati, comprese le pieghe verticali, ferme ma non rigide, degli abiti stretti in vita dal cordone. Anche nell'impianto prospettico delle architetture e nella rappresentazione delle clarisse sedute sotto al pulpito, in particolare nella resa dei panneggi e delle fisionomie, si riscontrano affinità tra i vari personaggi che rimandano alla cultura figurativa di Antonello. Confrontando questi affreschi con le tavolette dei *Beati francescani* e i mendicanti del *Trionfo della Morte*, i personaggi ritratti nelle diverse opere sembrano riacquisire un senso di familiarità.

I *Beati francescani* sono stati identificati da Fiorella Sricchia Santoro quali pitture del giovane Antonello da Messina e inseriti nel catalogo delle sue opere in occasione della mostra di Messina del 1981. Le dieci tavolette, oggi sparse in diverse collezioni private, trovavano posto una sopra l'altra lungo i pilastrini laterali che univano il *San Francesco che consegna la regola* al *San Girolamo* e che insieme erano parte di uno smembrato polittico realizzato tra il 1445 e il 1450 per la chiesa francescana di San Lorenzo Maggiore a Napoli. L'opera per Ferdinando Bologna è stata prodotta con un interessamento diretto da parte di Alfonso V, il quale fissò la sede del parlamento nella sala capitolare della chiesa e che da subito s'impegnò a sostenere la beatificazione di Bernardino da Siena, come conferma una lettera inviata dal sovrano aragonese a papa Niccolò V il 28 agosto del 1448[17]. Nella tavola con il *San Francesco* si possono notare inoltre una tra le probabili rappresentazioni di san Bernardino da Siena precedenti alla sua canonizzazione e il pavimento con decorazioni in stile valenzano in cui spicca lo stemma degli Aragona, elementi che comprovano l'ipotesi di una commissione da parte del sovrano[18].

Dei *Beati francescani* viene evidenziata la sintonia con la pittura di Jean Fouquet e di Beato Angelico, una sintesi che non trova riscontro nell'opera di Colantonio "sempre angolosamente fiamminghegiante ed estraneo a questo misurato rapporto tra figure e spazio, del tutto consono invece all'apertura mentale di Antonello"[19]. Salvatore Tramontana colloca la realizzazione dell'affresco di Palazzo Sclafani nel contesto storico-culturale della riforma dell'Osservanza in Sicilia e della predicazione francescana nel Quattrocento, facendo riferimento al contenuto del testamento di Antonello da Messina, nel quale si attesta che fosse un terziario francescano. Pertanto, identifica il messinese come il possibile giovane allievo del Maestro del Trionfo della Morte, anche sulla base delle influenze pittoriche acquisite durante l'apprendistato da Colantonio a Napoli[20].

4. Antonello da Messina e il suo apprendistato

Grazie al testamento rinvenuto il 7 marzo 1903 da Gaetano La Corte Cailler, segretario del Museo Civico di Messina, è nota la data della morte di Antonello, avvenuta nel 1479. Questo documento offre preziose informazioni sul pittore, tra queste Tramontana mette in relazione il *Trionfo* con quanto ordinava Antonello nel suo testamento:

> Quod cadaver meum seppelliatur in conventu sancte Marie de Jhesu cum habitu dicti conventus, et quod in obsequio meo nullus clerus, tam majoris messanensis ecclesie, quam alius et presertim conventualium, debeat in meo obsequio intervenire, nisi clerus et monaci dicti conventus sancte Marie de Jhesu[21].

Per lo storico, a parte la scelta per l'Ordine dei minori e per il convento di Santa Maria di Gesù, in Antonello si coglie la familiarità con le cose sacre e con il desiderio di raffigurarle, ma soprattutto lo sgomento dell'uomo del XV

secolo di fronte alla sua fine terrena e che esprime il *Trionfo della Morte*. Il passo estrapolato dal testamento indica il convento fondato nel 1425 da Matteo d'Agrigento e il desiderio di Antonello di essere sepolto con l'abito dell'Osservanza, in cui è specificato di vietare alle esequie la partecipazione dei canonici della cattedrale e del clero cittadino, ma soprattutto quella dei frati conventuali. Le ultime volontà di Antonello offrono una testimonianza della sua piena adesione al rinnovamento religioso e culturale che l'Osservanza cercava di diffondere tra i fedeli messinesi, principalmente attraverso le predicazioni di fra Matteo.

La critica più recente colloca la nascita di Antonello intorno al 1430 ed è certo che nel 1457 avesse già una sua bottega avviata a Messina[22]. Roberto Longhi osserva che la formazione di Antonello si sviluppa in rapporto alla cultura figurativa più avanzata del tempo, alla cui base si intrecciava la vicenda fiamminga, italiana e spagnola. Il soggiorno di Antonello a Napoli è collocato dagli storici tra il 1445 e il 1450, sulla base delle influenze pittoriche e della famosa lettera inviata nel 1524 dall'umanista napoletano Pietro Summonte al letterato e collezionista d'arte veneziano Marcantonio Michiel, nella quale si racconta dell'apprendistato di Antonello presso Colantonio. Il periodo napoletano costituisce per il giovane messinese l'occasione di entrare in contatto con quella che Ferdinando Bologna chiamava una vasta circolazione mediterranea di opere d'arte[23].

A Napoli il gusto era dominato dalla visione fiamminga e dalla presenza nelle collezioni reali, prima di Renato d'Angiò e poi di Alfonso V, di arazzi e di dipinti di artisti fiamminghi, tra questi il *Trittico Lomellino* e la tavola con il *San Giorgio* di Jan Van Eyck, fatta acquistare da re Alfonso V e copiata da Colantonio con "gran dextrezza"[24] e la serie di arazzi con le *Storie della Passione* realizzati su cartoni di Rogier Van der Weyden. È stata ipotizzata in quel periodo la presenza a Napoli di artisti di area fiamminga, franco-borgognona e provenzale, tra questi i pittori Barthélemy d'Eyck e Jean Fouquet, si conosce invece con certezza quella del valenzano Jacomart Baco al seguito di re Alfonso[25], una cultura dalla quale dal 1445 al 1465 l'arte di Colantonio sembra registrare tutte le possibili varianti e che gli storici dell'arte vedono esprimersi in Antonello con un nuovo linguaggio pittorico che sembra coinvolgere Piero della Francesca, Fouquet, Quarton e preludere alla scultura del Laurana[26].

Longhi ha sottolineato che i committenti messinesi fecero probabilmente fatica a comprendere l'importanza delle componenti nuove e qualificanti che erano presenti nell'elaborazione artistica di Antonello. Non si può neanche affermare che Antonello fosse un pittore ben pagato dai suoi committenti messinesi, rispetto ai compensi percepiti dai pittori dell'area palermitana come Guglielmo da Pesaro e Tommaso de Vigilia[27]. La critica ha potuto stabilire che gran parte della committenza di Antonello era costituita da confraternite, tra le quali diverse furono francescane. Le notizie sulla vita di Antonello, le sue raffigurazioni sacre, quasi sempre legate alla tradizione francescana, compresa la volontà di non mettersi al servizio di alcuna corte, esprimono con chiarezza la dimensione umana e spirituale di Antonello e i molti punti di contatto con la storia di Matteo d'Agrigento, il quale ha potuto forse influire direttamente sulla formazione culturale e religiosa del maestro messinese.

5. Ipotesi della presenza di Antonello a Palermo

Il Vasari nelle sue *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* racconta della frequentazione da parte di Antonello dell'ambiente palermitano e di quello romano, Ferdinando Bologna ritiene che quest'ultima affermazione sia inventata, mentre quella con l'ipotesi di precoci esperienze a Palermo sia plausibile e che per questo vada seriamente considerata. Lo storico dell'arte, infatti, ritiene che il giovane pittore dovette vedere il *Trionfo della Morte* quando era ancora in esecuzione rimanendone fortemente influenzato ed evidenzia i punti di contatto tra l'affresco e la *Vergine Leggente* [fig. 8] proveniente dalla collezione Forti degli Adimari[28].

Bologna individua nei brani realistici

Figura 8. Attr. Antonello da Messina, *Vergine leggente*, c. 1460, 40,5x28,5 cm, tecnica mista su tavola, Museo Poldi-Pezzoli, Milano. © Museo Poldi-Pezzoli, Milano

dell'affresco quelli dai quali il messinese doveva aver tratto le impressioni più vivaci, come nella parte inferiore sinistra con i mendicanti, dove avverte in misura maggiore un collegamento con la prima fase di Colantonio, affermando che chi ha realizzato il volto del cieco con il camauro doveva aver visto il *San Girolamo* del pittore napoletano. Un collegamento che lo studioso indica in forza ai legami con la componente borgognone-provenzale della quale l'arte napoletana del momento era intrisa, portata dal re pittore Renato d'Angiò negli anni del suo breve regno a Napoli dal 1438 al 1442 e che continuerà con quello di Alfonso V dal 1442 al 1458. Pertanto, secondo Bologna il luogo dove si incontravano i rami della cultura figurativa sia catalana sia borgognona a cui fa riferimento il *Trionfo* è Napoli, al tempo della prima fase dell'attività di Colantonio. Tuttavia, suppone che l'ignoto maestro possa provenire dal nord-est della penisola iberica e che fosse probabilmente in contatto con la cultura di Bernat Martorell, una possibilità indicata anche da altri studiosi che probabilmente hanno cercato di proporre una sintesi della lettura stilistica dell'affresco senza precisare la presenza di una diversa resa pittorica dei personaggi rappresentati che denotano sicuramente due artisti con età ed esperienze differenti.

Fiorella Sricchia Santoro ha osservato che dal confronto tra la spigolosità nell'articolazione di Colantonio e la scioltezza dei *Beati francescani* non si trova seguito di questi risultati nella successiva attività e negli interessi del maestro napoletano, come sembra evidente nelle tavole con la *Deposizione di Cristo* in San Domenico Maggiore e il *San Vincenzo Ferrer e storie della sua vita* in San Pietro Martire, entrambe a Capodimonte, pitture nelle quali la studiosa osserva un forte legame con le opere precedenti e in cui trova un segno del più ampio aggiornamento di Antonello rispetto al suo maestro[29]. Una considerazione che sembra rafforzata dall'insistenza di vari studiosi nell'accostare il cieco con il camauro rappresentato nel *Trionfo* e il *San Girolamo* di Colantonio, due figure che sembrano direttamente collegate, sebbene il mendicante dia un'impressione di naturalezza e di progresso stilistico inediti per il pittore napoletano.

Le prime opere di Colantonio e di Antonello sono spesso accostate a quelle di artisti stranieri di cui non si ha ancora certezza di una loro presenza a Napoli, nonostante i diversi indizi che lo suggeriscano, come la sorprendente ascendenza di alcuni di questi dipinti con quelli napoletani. Tra questi le tavole con il *San Girolamo*, il *San Francesco che consegna la regola* di Colantonio e il *Trittico dell'Annunciazione* attribuito da diversi storici dell'arte a Barthélemy d'Eyck, realizzato tra il 1443 e il 1445 per la cattedrale di Aix-en-Provence, un dipinto che integra una possente corposità derivata dalla scultura borgognona a una sintesi luminosa che diventerà tipicamente provenzale[30]. Caratteristiche avidamente assimilate dalla pittura di Colantonio, compresa la resa grafica delle figure umane, degli oggetti e degli ambienti, ma che in Antonello appaiono sensibilizzate alla sintesi formale e alle novità pro-

Figura 9. Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte*, part. © Riccardo Prinzivalli; Figura 10. Attr. Antonello da Messina, *Vergine leggente*, part. © Museo Poldi-Pezzoli, Milano; Figura 11. Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte*, part. © Riccardo Prinzivalli; Figura 12. Autore ignoto, *Storie di S. Bernardino da Siena,* part. © Fondazione Federico Zeri, Bologna.

spettiche e luministiche emergenti in Italia, in particolare a quelle maturate da Piero della Francesca e alle esperienze fiorentine e romane di Jean Fouquet[31]. Colantonio fu sicuramente il pittore napoletano più accreditato e aggiornato nel periodo a cavallo tra il regno di Renato d'Angiò e quello di Alfonso V, per questo poté entrare a diretto contatto con le opere dei più importanti e innovativi artisti dell'epoca, se non con gli stessi autori in persona. Questo significa che anche Antonello durante il suo apprendistato ha potuto osservare, studiare e copiare queste straordinarie opere, affiancato da Colantonio e incoraggiato a valorizzare il suo talento confrontandosi con la realizzazione di prestigiose committenze.

La *Vergine Leggente,* proveniente dalla collezione Forti degli Adimari di Venezia e prima ancora da quella Lanza di Scalea di Palermo, rimanda a elementi tipologici colantoniani e iberici di un modello più vicino a Van der Wayden, mentre gli angeli reggi corona riproducono quelli di Van Eyck[32]. Viene attribuita da Longhi, Bologna e Stricchia Santoro quale opera giovanile del maestro messinese e datata intorno al 1460, è stata inserita nel catalogo di Antonello a partire dalla grande mostra di Messina del 1953 fino alla monografica di Rovereto curata da Ferdinando Bologna nel 2014, mentre in occasione delle mostre del 2006 alle Scuderie del Quirinale e del 2019 al Palazzo Reale di Milano curate da Giovanni Villa viene assegnata a un anonimo valenzano, per lo storico dell'arte la tavola ha infatti una marcata autonomia stilistica ed esecutiva rispetto a quelle sicuramente autografe[33]. Gli studiosi hanno rilevato forti analogie tra questa opera e le figure dei mendicanti del *Trionfo,* evidenti anche negli affreschi della cappella La Grua Talamanca, mostrando elementi caratterizzanti l'evoluzione stilistica di Antonello, come nella *Visita dei tre angeli ad Abramo* e nella *Crocifissione* di Sibiu. Accostando la *Vergine* alle monache nell'affresco della cappella la Grua Talamanca si può notare come la tipologia dei volti e la resa dei panneggi negli abiti, morbidi e ben delineati, con pieghe incurvate, non spigolose, rimandi subito al copricapo della *Vergine* e al suo viso sottile ed espressivo con il particolare taglio degli occhi e le palpebre lievemente cadenti, compresi i lineamenti dei visi e delle vesti degli angioletti reggi corona posti ai lati. In entrambe le opere i corpi e i visi sono ben proporzionati, incredibilmente espressivi e stilisticamente conformi tra di loro e alle esperienze della contemporanea pittura centromeridionale. Questo accostamento sembra possibile allo stesso modo nelle sembianze dei personaggi rappresentati nella cappella la Grua Talamanca, nei *Beati Francescani* e tra i mendicanti del *Trionfo,* nei quali ritroviamo delle relazioni anche nelle pose di tre quarti e soprattutto nell'aderenza del segno grafico e degli stilemi che possono identificare il giovane maestro [figg. 9, 10, 11, 12].

Nelle diverse pitture si possono osservare la mascella lievemente accentuata nella lunghezza e delle ombre nella congiunzione con il mento che rendono in maniera caratteristica i volumi di questo elemento, mentre negli occhi

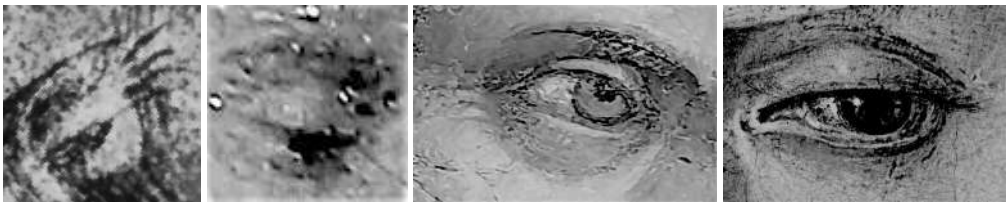


Figura 13. Autore ignoto, *Storie di S. Bernardino da Siena*, part. © MiBACT, DG ABAP, Bollettino d'Arte; Figura 14. Attr. Antonello da Messina, *Beato Galbazio*, c. 1450, olio su tavola, 42,5x10,5 cm, Venezia, Fondazione Cini, part.; Figura 15. Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte*, part. © Riccardo Prinzivalli; Figura 16. Attr. Antonello da Messina, *Vergine leggente*, part. © Museo Poldi-Pezzoli, Milano

si notano le palpebre leggermente allungate e una resa delle rughe che si ripete in maniera peculiare con poche sottili pennellate [figg. 13, 14, 15, 16]. Si nota la conformità dei panneggi e delle fisionomie, dell'andamento dei contorni e della resa dei volumi, i quali nella *Vergine* risultano più levigati, ma che trasmettono la stessa dolcezza, serenità e riflessività dei *volti serafici* caratteristici nella produzione di Antonello.

L'effetto complessivo conferisce un'inconfondibile senso di umanità ai volti e agli sguardi dei personaggi, resi nelle diverse opere con atteggiamenti e sembianze familiari, non idealizzate, sia nelle pose quiete che in quelle pietose e dolenti, ponendo l'osservatore in una particolare relazione con l'opera. Forse per questo non è un caso che Antonello firmasse i ritratti come se ci parlassero: *Antonellus Messaneus me pinxit*. Si tratta di risultati che segnano tra i punti più alti della pittura del Rinascimento, una elaborazione frutto di un umanesimo che non sembra derivare soltanto da un ambito dotto e agiato ma piuttosto da quello religioso e spirituale che trasmette in maniera chiara il contesto culturale nel quale si forma il maestro e le riforme francescane nel Quattrocento, le quali promuovevano il dogma secondo cui Dio si è fatto uomo accostandolo alla Passione di Cristo e quindi di un uomo sofferente e bisognoso nel quale riconoscere i fratelli oppressi, poveri e ammalati e che nei personaggi semplici e naturali di Antonello si esprime con profonde e stupefacenti meditazioni sulla figura umana.

Tra le diverse opere si sono raffrontate anche le mani, un elemento che viene reso da Antonello in maniera spesso singolare. Nella sua prima produzione le dita sono allungate in maniera irrealistica, mostrando un trattamento pittorico a volte meno accurato rispetto all'attenzione impiegata dal pittore nella rappresentazione degli altri dettagli anatomici, in cui si osserva l'influsso delle opere fiamminghe, franco-borgognone e provenzali dalle quali provengono questi stilemi e con cui Antonello è stato probabilmente a diretto contatto. Si può notare come la tipologia esposta valga per il raffronto tra le mani della *Vergine Leggente*, dei frati nella cappella La Grua Talamanca, dei *Beati Francescani* e dei mendicanti nel *Trionfo*. Nonostante la *Visita dei tre angeli ad Abramo* e la *Crocifissione* di Sibiu siano opere di circa un decennio posteriori e vadano verso il compimento della prima attività del messinese, si può osservare come queste affinità costituiscano il tratto d'unione tra la prima e la seconda fase pittorica di Antonello [figg. 17, 18, 19, 20, 21].

Nel confronto tra i *Beati Francescani* e i frati della cappella La Grua Talamanca è stato evidenziato l'accostamento della resa dei corpi e dell'abbigliamento, in particolare dei volti che si mostrano sereni e riflessivi e altre volte imbronciati e severi, accordandosi stilisticamente in entrambi i casi alla pittura di Barthélemy d'Eyck e di Jean Fouquet. Il confronto può essere esteso alle tavole con la *Crocifissione* di Sibiu e la *Visita dei tre angeli ad Abramo,* le opere si mostrano in continuità con le precedenti e le analogie tra i personaggi sono ancora stringenti nella rappresentazione dei visi, delle mani, dei corpi e degli abiti con il peculiare panneggio [figg. 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30].

Figura 17. Attr. Antonello da Messina, *Beato Galbazio*, part.; Figura 18. Attr. Antonello da Messina, *Vergine leggente*, part. © Museo Poldi-Pezzoli, Milano; Figura 19. Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte*, part. © Riccardo Prinzivalli; Figura 20. Attr. Antonello da Messina, *Beato Giovanni*, part. © Museo Poldi-Pezzoli, Milano; Figura 21. Autore ignoto, *Storie di S. Bernardino da Siena,* part. © Fondazione Federico Zeri, Bologna.

6. Il Maestro del Trionfo della Morte

La linea originale del Maestro del Trionfo della Morte è l'elemento che più contraddistingue il suo linguaggio pittorico, insieme a un uso del colore dal caratteristico effetto perlaceo, con una visione metafisica tra le figure fantastiche del tardo Gotico e le forme ideali del Rinascimento. Il maestro, pur ricercando un certo realismo dei modelli, se ne allontana, proponendo uno schema entro il quale si ripete la stessa trama grafica, un gioco di ramificazioni geometriche dai contorni ben delineati che evidenziano volumi e particolari.

Il modo di tracciare l'apertura delle palpebre con una forma a mandorla acuminata e l'andamento ondulato nel contorno degli occhi rimandano agli stilemi presenti in quel periodo nell'ambito artistico centro-settentrionale, come per esempio nella pittura di Carlo Crivelli e di Bartolomeo Vivarini, ma riconoscibili anche nei dipinti di Riccardo Quartararo, Tommaso de Vigilia e di altri autori siciliani, nonostante tutto resta l'assoluta singolarità con la quale questi elementi siano stati resi nell'affresco, forse ricercati e ispirati all'arazzeria franco-fiamminga.

Geneviève Bresc-Bautier ha proposto il nome di Gaspare da Pesaro, attivo a Palermo e nella Sicilia orientale dal 1413 al 1461. La storica dell'arte, a supporto di questa ipotesi, argomenta le numerose commissioni che questo maestro eseguì in città e di come fosse il pittore preferito dalla comunità catalana e in contatto con artisti di provenienza straniera, come il pittore regio Jaime Sanchez e l'argentiere veronese Paolo Antonio de Jacobo. Il maestro ha collaborato in maniera continuativa con la bottega del senese Niccolò di Magio e nel 1438 veniva inoltre chiamato a Gaeta da Alfonso V per miniare un libro, il quale gli riferiva di apprezzare molto la sua opera[34]. Purtroppo, non è rimasto alcun dipinto attribuibile con certezza a Gaspare da Pesaro e non è possibile fare al momento un confronto con il *Trionfo*.

La complessa cultura figurativa del *Trionfo della Morte* viene descritta dalla critica come una formulazione trasversale dell'arte catalana, fiamminga, borgognona e provenzale, stili dominanti in Sicilia sia in architettura che in pittura, a conferma della stretta connessione con il Regno d'Aragona e la corte napoletana di Alfonso V nel momento di passaggio dal tardo Gotico al Rinascimento[35]. La pittura siciliana del XV secolo esprime questo singolare mosaico di culture e si arricchisce delle influenze italiane e in particolare campane, umbre, marchigiane, toscane, emiliane e venete, nella descrizione degli autori siciliani del Quattrocento non sono mancate tali definizioni tanto che a volte si è generata confusione con le assegnazioni di queste opere, come nel caso delle prime Madonne attribuite ad Antonello[36]. In passato Di Marzo e altri storici siciliani avevano ipotizzato il coinvolgimento di alcuni dei migliori pittori locali del XV secolo, come per esempio Tommaso de Vigilia, di cui Lon-

Figura 22. Attr. Antonello da Messina, *Beato Raineri,* part.; Figura 23. Autore ignoto, *Storie di S. Bernardino da Siena*, part. © Fondazione Federico Zeri, Bologna; Figura 24. Antonello da Messina, *Visita dei tre angeli ad Abramo*, c. 1460, 21,4x29,3 cm, tecnica mista su tavola, Pinacoteca Civica di Reggio Calabria, part.; Figura 25. *Part. fig. 23*; Figura 26. *Part. fig. 24*; Figura 27. Antonello da Messina, *Crocifissione,* c. 1460, tecnica mista su tavola, 39x23,5 cm, Sibiu (Romania), Muzeul National Brukenthal, part. Figura 28. Attr. Antonello da Messina, *Beato Raineri*, part. Figura 29. Attr. Antonello da Messina, *Beato Silvestro*, part. Figura 30. Attr. Antonello da Messina, *Vergine leggente*, part.

ghi e Di Natale hanno evidenziato gli "echi antonelleschi", presenti sia nella pittura sia nella scultura palermitana dell'epoca e quindi la conoscenza, diretta o indiretta, delle opere del maestro messinese[37]. Nonostante le limitate e frammentarie testimonianze superstiti sembra che si possa riconoscere l'influsso dell'affresco nell'ambito palermitano del XV secolo, visibile nella produzione di Tommaso de Vigilia, Riccardo Quartararo, Pietro Ruzzolone, Antonello Crescenzio e di quei tanti pittori rimasti anonimi e dei quali non rimane alcuna traccia se non poche opere o addirittura pezzi unici, come il *Trittico con i SS. Vito e Castrense*, il *Trittico di Alcamo*, il *Polittico di Castelbuono, il Polittico di Corleone* oppure il *Trittico della Madonna col Bambino* attribuito alla bottega di Gaspare da Pesaro, sicuramente tra le più attive a Palermo.

Un particolare curioso riguarda l'inventario redatto per la morte del da Pesaro nel quale compaiono degli oggetti che vediamo pure nel

Trionfo: una "bachilecta duo parvula per l'arti di la pictura [...] item una arpa et unu liyutu ruptu".[38] La bacchetta poggiapolso si diffonde con la comparsa della pittura a olio durante il XV secolo e si conoscono rarissime rappresentazioni di questo oggetto, in Italia soltanto in area veneta e nessuna che lo ritrae nelle mani del pittore[39]. Sorprende tuttavia la presenza di un'arpa e di un liuto rotto, non era infatti scontato possedere o suonare entrambi questi strumenti per un pittore dell'epoca, diventa possibile immaginare piuttosto che fossero stati usati come modelli per la pittura. Gaspare da Pesaro collaborò inoltre con un gioielliere e i gioielli riprodotti nel *Trionfo*, insieme all'abbigliamento, riflettono la società palermitana del XV secolo, un chiaro indizio della conoscenza specifica che il pittore aveva degli usi e dei costumi del luogo.

Il *Trionfo della Morte* rappresenta il culmine di questo intreccio di stili che trova la sua sintesi nell'opera, utilizzando un linguaggio così originale da non riuscire a essere raggiunto dalla successiva generazione di pittori siciliani. Si può ipotizzare a questo punto che l'ignoto maestro sia stato uno dei più grandi pittori palermitani, forse da identificarsi con Gaspare da Pesaro, mentre per il suo allievo il destino avrebbe riservato ben altri trionfi.

7. L'ipotesi della committenza di Pietro Speciale

Niccolò Speciale è stato un personaggio di assoluto rilievo politico e amministrativo in Sicilia, originario di Noto, fu viceré dal 1423 al 1432, finanziatore della Corona d'Aragona e tesoriere a vita del regno, signore di Paternò, barone di Castelluccio, Granieri, San Marco Lo Celso, Monteclimito, Cipulla e Spaccaforno. Niccolò fu tra i più stretti collaboratori e consiglieri di Alfonso V e di suo fratello Pietro, rimasto in Sicilia dopo la partenza di re Alfonso per la Spagna dove ricevette l'investitura a duca di Noto. Tra il 1437 e il 1438 Niccolò si trova insieme ad Alfonso V a Gaeta, appena espugnata e posta sotto il governo aragonese, nella corte è presente anche il celebre umanista Antonio Panormita al seguito del sovrano e in una lettera scritta il novembre del 1437 indirizzata al poeta Giovanni Aurispa racconta dei momenti passati insieme ai governanti. Il Panormita descrive Speciale come una persona di grande umanità e cortesia, di eccelsa saggezza in qualsiasi cosa, che dalla sua frequentazione trae incredibile piacere e utilità e che nelle loro piacevoli conversazioni è come se fosse presente anche l'Aurispa, di cui cita una lettera appena ricevuta ma che gli era stata letta dallo Speciale, il quale l'aveva resa ancora più elegante con la sua recitazione[40].

La testimonianza restituisce l'immagine di un uomo che s'inserisce perfettamente nei canoni umanistici dell'epoca, la sua dimensione spirituale e religiosa è invece attestata dalla devozione a san Francesco d'Assisi e dalla vicinanza al movimento dell'Osservanza, la cui diffusione procedette sotto la protezione e l'interesse diretto dei sovrani aragonesi. Niccolò Speciale nel 1426 fece approvare i capitoli suntuari promossi in Sicilia da Matteo d'Agrigento e durante il suo governo fu avviata la realizzazione dell'Ospedale Grande e Nuovo di Palermo, nelle sue volontà testamentarie redatte nel dicembre del 1443 chiese di essere sepolto nella chiesa di san Francesco a Noto e nel trasunto di un capitolo del suo testamento, indicativamente segnato al centro dal monogramma bernardiniano, viene indicato un legato di 100 onze a favore dell'Ospedale Grande[41]. Niccolò muore il 13 febbraio 1444 e il figlio Pietro (1405-1474) ereditò l'ingente patrimonio e il ruolo politico del padre, fu Cavaliere di Alcántara, signore di Alcamo, Calatafimi e Paternò, presidente del Regno di Sicilia con il titolo di viceré nel 1448, rettore dell'Ospedale Grande nel 1440-41, pretore di Palermo negli anni 1440-41, 1461-62 e 1468-70[42].

Pietro Speciale il 13 luglio del 1444 si trova a Napoli e stipula un contratto con Andrea Guardi da Firenze, *magistro sculpitore in marmoris* che aveva bottega nella capitale, per la costruzione del monumento funebre per il padre da consegnarsi entro il successivo marzo del 1445. L'opera è andata distrutta con il terribile terremoto del Val di Noto del 1693 insieme alla chiesa di san Francesco, nella quale Niccolò Speciale fece costruire la propria cappella gentilizia, del sarcofago rimane soltanto la

parte inferiore della lastra di copertura, raffigurante un cavaliere giacente con l'armatura, lo stemma degli Speciale e nella lastra frontale un bassorilievo con la Vergine, san Francesco e forse san Giorgio. Secondo gli studiosi il sarcofago di Niccolò Speciale veicola in Sicilia i primi elementi del linguaggio umanistico e rinascimentale in relazione a quello artistico di ascendenza toscana, oltre che costituire il primo monumento in marmo di Carrara del Quattrocento siciliano[43]. Pietro Speciale diede avvio a importanti opere di edilizia pubblica, per le quali ebbe l'elogio del vescovo palermitano Pietro Ranzano, storico e umanista suo contemporaneo, fra queste la costruzione del palazzo Pretorio e della propria splendida dimora, ancora oggi esistente.

Il 13 gennaio del 1454 Pietro Speciale stipula a Palermo un atto con i frati della chiesa di san Francesco d'Assisi nel quale acquista l'utilizzo per sé e per i suoi successori di *totum locum tribonae magnae ecclesiae ditti conventus videlicet ab altare magno* per costruire una cappella e le sepolture per i propri familiari, ovvero l'area compresa dalla zona retrostante l'altare maggiore fino all'abside che confinava con l'oratorio della compagnia dei disciplinati di San Nicolò lo Reale. Il 15 aprile 1460 il *fabricator* palermitano Giovanni Gambara avviò il cantiere e ricevette da Pietro Speciale un acconto per costruire nella chiesa di San Francesco un altare in *marmore hetrusco,* il bianco di Carrara. Nel 1462 morì il giovane Nicolò Antonio, unico figlio di Pietro Speciale e di Laura Barresi; perciò, il 2 novembre 1463 Pietro stipulò un atto di impegno con lo scultore ticinese Domenico Gagini per la costruzione di un sepolcro 'a zoccolo', una tipologia con l'arca sostenuta dal podio e distaccata dal muro, recante sulla lastra la scultura del figlio e un commovente epitaffio a sua perpetua memoria[44]. Il 21 ottobre del 1474 Pietro Speciale dettò le sue ultime volontà e chiese di essere sepolto nella cappella di famiglia *indutum habitu Sancti Francisci*, in una tomba a terragna e non in un monumento, dal suo testamento appare chiaramente il profilo di un uomo colto che leggeva i sonetti di Petrarca e l'opera di Curzio Rufo, che conosceva il latino, il catalano e il francese, ma soprattutto l'italiano quale lingua materna[45]. Il *Monumento Speciale* introduceva per gli studiosi i canoni rinascimentali a Palermo come erano stati applicati a Napoli e realizzati a metà del secolo in Toscana con una rappresentazione di tipo classico e la figura del defunto dormiente posta sotto un grande arco[46].

Gli Speciale erano tra le più importanti e influenti famiglie del regno e Noto era a quel tempo uno dei principali centri di cultura umanistica della penisola, nel quale erano presenti importanti letterati come Giovanni Aurispa, Antonio Cassarino, Giovanni Marrasio e Giovanni Campiano, insieme a diversi straordinari artisti che hanno lasciato il segno del loro passaggio, tra questi Francesco Laurana, Domenico e Antonello Gagini e Matteo Carnilivari. Filippo Rotolo ha pubblicato tre importanti documenti notarili che vanno dall'ottobre del 1471 fino al giugno del 1472, nei quali è attestata la presenza di Antonello da Messina a Noto per la realizzazione di un gonfalone commissionato dalla confraternita dello Spirito Santo, detta *Compagnia dei nobili*, la quale ha legato la propria chiesa a quella di san Francesco all'Immacolata e molto probabilmente fu a stretto contatto con i frati minori e con la nobiltà locale, un contesto nel quale sicuramente spicca la famiglia Speciale. Lo storico suppone che Antonello si sia fermato così a lungo a Noto per una commissione ben più importante di cui non abbiamo ancora notizia, per Rotolo sembra inverosimile che il pittore si sia spostato a Noto soltanto per un gonfalone e che abbia impiegato 8 mesi per realizzarlo, il compenso pattuito non sarebbe bastato neanche per il vitto[47]. Secondo lo studioso si potrebbe quindi ipotizzare una sua presenza prolungata in città per la realizzazione del polittico con i *Tre Dottori della Chiesa* custodito nella Galleria Abatellis di Palermo e che a questa commissione possa essere seguita una certa fama in quei territori proseguita con le opere di Palazzolo Acreide, Caltagirone e Randazzo, documentate tra la fine del 1472 e il 1473, con la possibilità dell'autografia della tavola con *San Zosimo* custodita nella cappella del SS Crocifisso del duomo di Siracusa e considerata da

diversi studiosi un'opera giovanile di Antonello. Si può inoltre constatare che san Zosimo, monaco benedettino e vescovo di Siracusa nella metà del VII secolo, viene ritratto insolitamente con il monogramma bernardiniano sull'abito, un elemento iconografico in quegli anni ancora poco diffuso in Sicilia e all'interno dell'unica sede vescovile dell'isola dove non è stato mai stato attestato alcun vescovo proveniente dall'Ordine dei minori.

Niccolò Speciale si trovava a Gaeta insieme ad Alfonso V nel 1438, l'anno in cui è documentato un invito del sovrano al pittore Gaspare da Pesaro nel quale gli si chiede di raggiungerlo per miniare un manoscritto, si esplicita che il re apprezza molto la sua opera e si può ipotizzare che Speciale abbia avuto un ruolo nell'ingaggio di questo artista. Inoltre, è molto probabile che Niccolò possa aver conosciuto la bottega di Gaspare, in quegli anni tra le più prestigiose e attive della città, anche nell'ambito dei francescani osservanti, i quali il 3 ottobre del 1443 gli commissionarono un'icona per l'altare maggiore del convento di Santa Maria degli Angeli nella borgata di Baida[48]. Anche Pietro Speciale con buona certezza doveva conoscere e apprezzare il maestro palermitano ed è plausibile che in occasione delle sue permanenze a Napoli e della sua frequentazione della chiesa di San Lorenzo Maggiore, la principale chiesa francescana della città nella quale re Alfonso V aveva istituito provvisoriamente il parlamento del regno, possa aver conosciuto Colantonio e il suo prodigioso allievo, attivi intorno al 1445 per la realizzazione del polittico con il *San Girolamo,* il *San Francesco che consegna la regola* e i *Beati francescani*. Pietro Speciale, come il padre, ebbe sicuramente occasione di conoscere e di frequentare Matteo d'Agrigento all'interno della chiesa di San Francesco a Palermo, era inoltre in affari con i La Grua Talamanca ed entrambe le famiglie avevano acquistato il diritto di sepoltura nella zona dell'altare maggiore della chiesa di San Francesco, esiste quindi la possibilità che tra questi rapporti possa essere maturata la commissione degli affreschi nella cappella in Santa Maria di Gesù, realizzati forse subito dopo il *Trionfo* e verosimilmente nel 1448 in occasione della morte di Matteo d'Agrigento.

8. Comparazione antroposomatica del presunto autoritratto di Antonello da Messina

Nel 2021 è stata effettuata una comparazione antroposomatica tra il volto del giovane pittore raffigurato nel *Trionfo della Morte* di Palermo e il presunto autoritratto di Antonello da Messina conservato alla National Gallery di Londra[49]. La tavola londinese fu acquistata a Genova dall'antica famiglia Molfino e portava sul retro un'iscrizione di carta incollata da un avo del venditore, nel Settecento o nel secolo precedente, oggi solo parzialmente leggibile, la quale dichiarava che il volto era quello dello stesso Antonello da Messina ritratto di sua mano e che era presente alla base del dipinto un cartiglio con questa iscrizione che si era deciso di tagliare per dare alla tavola una forma migliore. Un'altra testimonianza riguarda un inventario redatto nel 1632 della collezione Canonici a Ferrara, oggi dispersa, dove viene elencata "una testa coperta di un beretino rosso, con barba rasa che è il vero ritratto di Antonello da Messina fatto di sua propria mano, ha un poco di cornicetta dorata, ma si potria mutare in meglio"[50]. Le due testimonianze forniscono le medesime informazioni e sono prossime nel tempo, si è scelto pertanto, dopo una valutazione specialistica in ambito pittorico delle somiglianze tra i dettagli anatomici, di procedere con degli esami di medicina legale per confermare o meno la possibilità che i due volti ritraggano la stessa persona.

Gli esami per l'identificazione sono stati svolti, su incarico dell'autore dello studio, dall'ex capitano dei Carabinieri del Reparto indagini scientifiche (R.I.S.) di Roma Chantal Milani, un'antropologa e odontologa forense impegnata con le principali procure italiane e che in alcune occasioni è stata incaricata dalle istituzioni culturali per condurre indagini in campo archeologico e artistico, nota in particolare per la ricostruzione del volto di Raffaello Sanzio, di Dante Alighieri e diversi personaggi storici. Il confronto antroposomatico e antropometrico, generalmente effettuato in

Figura 31. Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte,* part. © Riccardo Prinzivalli; Figura 32. Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo*, c. 1475, Olio su tavola, 35,5x25,5 cm, Londra, National Gallery. Presunto autoritratto rovesciato.

contesti giudiziari, si basa sull'analisi di caratteristiche fisionomiche, morfologiche e metriche dei soggetti coinvolti, i quali vengono condotti sulla struttura anatomica globale, in particolare sul volto, mettendo in risalto il maggior numero di elementi discriminatori, così come sull'intera corporatura. Per la studiosa la conclusione generale è che ci possano essere moderati elementi a favore dell'ipotesi che il *Ritratto d'uomo* di Antonello da Messina alla National Gallery di Londra e il giovane ritratto nel *Trionfo della Morte* di Palermo ritraggano il medesimo soggetto.

Milani ha premesso che l'indagine comporta la soluzione di un problema di identità relativa, demandata comunque a metodi basati su impronte digitali, denti e DNA, cioè della provenienza o meno di due elementi confrontabili da uno stesso soggetto in termini probabilistici. L'esame pertanto dovrebbe essere integrato da un *Test del rapporto di verosimiglianza* esteso alla popolazione presente per ottenere un indice della rarità di una data caratteristica o un insieme di queste nella popolazione, esprimendo così il rapporto tra la probabilità che le caratteristiche emerse dall'esame appartengano a quel soggetto piuttosto che a qualunque altra persona presa a caso nella popolazione. Certamente è inverosimile che questa somiglianza tra le due figure possa essere soltanto il frutto di una straordinaria casualità e si tratta comunque di un risultato davvero sorprendente e che non può essere trascurato se si considera che esiste la possibilità che i due volti messi a confronto raffigurino lo stesso soggetto pur potendo essere chiunque. Sommando a queste conclusioni i riscontri documentari sull'autoritratto di Londra e quelli sugli affreschi palermitani esposti in questo studio, si rafforza l'ipotesi e aumentano le probabilità che quei volti, già a prima vista così somiglianti nonostante il differente linguaggio pittorico, siano della stessa persona [figg. 31-32].

9. Conclusioni

L'analisi stilistica degli affreschi ha confermato che il pittore attivo in Santa Maria di Gesù avrebbe realizzato il gruppo dei mendicanti presenti nel *Trionfo* e che queste figure sono state rifinite a tempera dal maestro che ha dipinto il resto dell'opera. Questi personag-

gi, molto spesso accostati dagli studiosi a quelli del polittico di Colantonio, sembrano testimoniare il collegamento tra il giovane Antonello e il suo maestro napoletano, in maniera più evidente nel confronto tra la testa del mendicante cieco e il *San Girolamo* che il messinese forse aveva copiato in un bozzetto per utilizzarlo come modello. Dai confronti stilistici e dalle osservazioni del segno grafico del pittore della cappella La Grua Talamanca emerge con molta probabilità che possa trattarsi dello stesso artista che ha realizzato le tavolette con i *Beati francescani* attribuite al giovane Antonello da Messina. Sono stati presi in analisi e messi a confronto gli affreschi, le tavolette con i *Beati francescani* e le prime opere attribuite al maestro messinese. Lo studio delle analogie formali conduce a una possibile attribuzione degli affreschi della cappella La Grua Talamanca e del gruppo dei mendicanti nel *Trionfo della Morte* al giovane Antonello, presumibilmente presente anche a Palermo durante gli anni del suo apprendistato a Napoli, forse tra il 1446 e il 1450, quando aveva all'incirca tra i 16 e i 20 anni.

Lo studio ha approfondito l'ipotesi della committenza del *Trionfo della Morte* da parte di Pietro Speciale, in considerazione della sua posizione di rilievo nella società dell'epoca e dei legami con Palermo, Napoli e la Corona d'Aragona nonché dalla sua attività all'interno dell'ospedale. L'esame antroposomatico eseguito da Chantal Milani ha rilevato moderati elementi a favore dell'ipotesi che il *Ritratto d'uomo* di Antonello da Messina alla National Gallery di Londra e il giovane pittore ritratto nel *Trionfo della Morte* di Palermo ritraggano il medesimo soggetto, nonostante le differenze stilistiche dei due volti. I resti dell'affresco custoditi al primo piano del convento di Santa Maria di Gesù costituiscono dunque una preziosa testimonianza di cultura pittorica presente a Palermo che potrebbe rivelare molte altre informazioni e forse dimostrare l'attribuzione degli affreschi palermitani ad Antonello da Messina, confermando così quanto riportato da Vasari e intuito da Salvatore Tramontana.

Note

[1] Riccardo Prinzivalli, *Il Trionfo della Morte di Palermo e il beato Matteo d'Agrigento*, in "Mediaeval Sophia" E-Review annuale dell'Officina di Studi Medievali, XXV (2023), pp. 107-121.

[2] Evelina De Castro, *Trionfo della morte e la "dissidenza radicale" della cultura figurativa a Palermo e nella Sicilia occidentale intorno alla metà del Quattrocento,* in: Maria Antonietta Malleo (ed.), *Antonello e la pittura del Quattrocento nell'Europa mediterranea*, Palermo 2006, p. 114.

[3] Maria Grazia Paolini, *Il "Trionfo" oggi,* in: Vincenzo Abate - Michele Cordaro (edd.), *Il Trionfo della morte di Palermo: l'opera, le vicende conservative, il restauro,* catalogo della mostra, (Palermo, Palazzo Abatellis, luglio-ottobre 1989), Palermo 1989, pp. 29-33.

[4] E. De Castro, *Trionfo della morte,* cit., pp. 106-108.

[5] Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello. i suoi mondi. il suo seguito.* Firenze 2017, p. 75.

[6] Ivi, p. 28.

[7] M. G. Paolini, *Il "Trionfo" oggi,* cit., 1989, pp. 35, 36.

[8] Carlo Giantomassi - Donatella Zari, *La tecnica pittorica,* in: Vincenzo Abate - Michele Cordaro (edd.), *Il Trionfo della morte di Palermo*, cit., p. 41.

[9] Maria Francesca Alberghina, *How Many Secret Details Could a Systematic Multi-Analytical Study Reveal About the Mysterious Fresco Trionfo della Morte?*, in "Heritage", II, 3 (2019), pp. 2370-2383.

[10] Anna Luce Sicurezza, *Procedure disegnative nella pittura murale di primo Quattrocento* in: Barbara Fabjan, Marco Cardinali, Maria Beatrice De Ruggieri (edd.), *Materiali e tecniche nella pittura murale del quattrocento* in *Storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca*, Atti del Convegno Intenazionale, (Sapienza Università di Roma 20-22 Febbraio 2002), Roma 2002, p. 119.

[11] *Ibidem.*

[12] Maria Concetta Di Natale, *Gioielli di Sicilia,* Flaccovio, Palermo 2008, pp. 33-34.

[13] Emilio Lavagnino, *Le pitture di Santa Maria di Gesù presso Palermo,* in "Bollettino d'Arte", II, 9 (1927), p. 404.

[14] Stefano Bottari, *La Pittura del Quattrocento in Sicilia*, Firenze 1954, p. 39.

[15] M. G. Paolini, *Il "Trionfo" oggi.,* cit., p. 38.

[16] E. Lavagnino, *Le pitture di Santa Maria di Gesù,* cit., pp. 416-417.

[17] Mario Pavone e Vincenzo Pacelli, *Enciclopedia bernardiniana Iconografia vol. 2*, L'Aquila 1980, p. 4.

[18] Ivi, pp. 10-11.

[19] Fiorella Sricchia Santoro, *L'ambiente della formazione di Antonello, la cultura artistica a Napoli negli anni di Renato d'An-*

giò e Alfonso d'Aragona, in: Alessandro Marabottini - Fiorella Sricchia Santoro (edd.), *Antonello da Messina*, catalogo della mostra, (Messina, Museo Regionale, 22 ottobre 1981 - 31 gennaio 1982), Roma 1981, pp. 67, 68, sch. p. 153.

[20] Salvatore Tramontana, *Antonello e la sua città,* Sellerio, Palermo 1981, p. 89.

[21] S. Tramontana*, Gli Osservanti a Messina. Qualche riflessione sulla fondazione di un convento e di una chiesa nel secolo XV,* in "Mediterranea. Ricerche storiche", XVIII (2011), p. 84.

[22] Alessandro Marabottini, *Antonello: la vita e le opere*, in: A. Marabottini - F. Sricchia Santoro (edd.), *Antonello da Messina*, cit., pp. 28-33.

[23] S. Tramontana, *Antonello,* cit.*,* p. 95.

[24] Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Milano 1986, p. 32.

[25] Ferdinando Bologna, *Antonello da Messina*, F. Bologna - Federico De Melis (edd.), catalogo della mostra, (MART, Rovereto, 5 ott 2013-12 gen 2014), Firenze 2013. p. 10-13.

[26] A. Marabottini, *Antonello da* Messina, cit., p. 33.

[27] Ivi, p.105.

[28] F. Bologna, *Antonello da Messina,* cit.*,* pp. 5, 6.

[29] F. Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa,* cit., p. 32.

[30] F. Bologna, *Antonello da Messina,* cit.*,* p. 7.

[31] Ivi, p. 13.

[32] F. Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa,* cit., p. 40.

[33] Giovanni Federico Villa, *Cercando Antonello*, in: G.F. Villa - Caterina Cardona (edd.), *Antonello da Messina*, catalogo delle mostra, (Palazzo Reale, Milano, 21 febbraio-2 giugno 2019), Milano 2019, p. 91.

[34] M.G. Grazia Paolini, *Il "Trionfo" oggi,* cit., p. 37.

[35] Evelina De Castro*, Dal Gotico al Rinascimento. Le stagioni dell'arte,* in "Venti itinerari alla scoperta del patrimonio culturale di Palermo e della sua provincia"*,* VIII, (2015), pp. 29, 30.

[36] Teresa Pugliatti, *Rileggere Antonello,* in: M.A. Malleo, *Antonello e la pittura*, cit., p. 14-29.

[37] Roberto Longhi, *Frammento siciliano*, in "Paragone", anno IV, n. 47, Firenze, 1953, p. 17; M. C. Di Natale, *Tommaso de Vigilia P.1*, in "Volume 1 di Quaderni dell'Archivio fotografico regionale dell'arte siciliana", Palermo, 1974, p. 11.

[38] Gioacchino Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento: storia e documenti,* Palermo, 1899, p. 363.

[39] Marco Tagliapietra, *La bacchetta del pittore: da poggiamano a reggifirma in alcuni dipinti di scuola veneta*, in "Arte Veneta", LXXII (2015), pp. 189-193.

[40] Marco Antonio Costantino, *Antonii Panhormitae epistolae campanae, edizione critica, traduzione e commento,* Tesi di dottorato di ricerca in filologia, letteratura italiana, linguistica, Università degli studi di Firenze, relatore prof.ssa Donatella Coppini, 2016, p. 42.

[41] Isidoro Carini, Reg., *Inventario delle pergamene che si comprendono nel tabulario del Monastero di S. Martino delle Scale* (manoscritto n. 93), ICAR UD 365928, Archivio di Stato di Palermo.

[42] Angela Mazzé, *La cappella Speciale: Spigolature sulle controversie ereditarie*, in: Diego Ciccarelli - Armando Bisanti (edd.), *Francescanesimo e civiltà Siciliana nel Quattrocento,* Palermo 1997, p. 205; Daniela Santoro, *Decoro della città, rifugio dei poveri. L'Ospedale Grande del Santo Spirito di Palermo (XV secolo)*, Roma, 2024, p. 84.

[43] Salvatore Arturo Alberti, *"Trinacriis tumulis ditior euge, lapis". Il sarcofago di Andrea Guardi in memoriam del viceré Niccolò Speciale (1445)*, "La Rivista di Engramma", CXXXIX (2016), p. 161.

[44] Ivi, p. 209.

[45] S. A. Alberti, *"Trinacriis tumulis ditior euge, lapis"*, cit., p. 155.

[46] Evelina De Castro, *La lastra funeraria di Antonio Speciale,* in "Per", XI (2005), pp. 24, 25.

[47] Filippo Rotolo, *Documenti inediti relativi a un'opera di Antonello da Messina a Noto,* in: A. Marabottini - F. Sricchia Santoro (edd.), *Antonello da Messina*, cit., pp. 245-248.

[48] Carlo La Bella, *Gaspare da Pesaro*, voce in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, LII, Roma 1999.

[49] Chantal Milani, *Comparazione antroposomatica del volto presunto di Antonello da Messina,* (Roma), 2021.

[50] Mauro Lucco, *Antonello l'opera completa*, Milano 2006, p. 194.

Contribution subjected to double-blind peer review process by two reviewers and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 59-69
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0304

Lo scenario δ: ricerche di estetica naturalistica

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, p. 363

Dario La Mendola
Accademia di Belle Arti di Palermo

Qui non si trova male né infezione.
F. Rabelais.

Il dominio sulla natura
iniziò ben presto a trasformare
il manto verde che ricopriva
i luoghi di nascita della civiltà
in sterili lande prive di vita.
J. Zerzan.

Suttog a szél
nekem énekel
azt mondja meg érkeztem itt senkit nem érdekel,
honnan származom
és hogy ki vagyok ,
csak az a fontos mindig milyen ember vagyok[1].
Parno Graszt.

La presenza dei minoici in Sicilia è attestata da innumerevoli elementi, i quali si differenziano in affascinanti racconti mitologici, reconditi monumenti archeologici e pregiati reperti[2]. Tali elementi, accostati insieme, formano un'intricata trama di testimonianze, una trama sgualcita, spesso avvolta dal mistero, in cui leggenda e storia si trovano sullo stesso piano, tra contraddizioni e coincidenze. L'assai poco probabile ritrovamento di una pianta somigliante al Dittamo di Creta [*Origanum dictamnus L. 1753*], pianta erbacea della famiglia delle Labiate[3], specie non endemica della Sicilia[4], avvenuto casualmente la domenica del 4 settembre del 2022 presso un cardo del quartiere ellenistico-romano di Agrigento, potrebbe essere un esempio.

La pianta pare fosse riuscita, con fatica, a raggiungere l'antesi. Si presentava di dimensioni inferiori rispetto a quelle usuali, ed era in leggera carenza idrica. Nonostante la lanugine bianca che ricopriva le foglioline, e la loro forma, è stato necessario ricorrere ad alcuni confronti. Il più importante è avvenuto presso l'*Herbarium Mediterraneum Panormitanum* dell'Orto Botanico dell'Università di Palermo, confrontando una foto del presunto Dittamo scattata dal sot-

toscritto con una talea del 3 ottobre 1899. Per varie ragioni[5], ovviamente, è stato escluso potesse trattarsi di Dittamo di Creta: non ci sono evidenti certezze. Tuttavia, ciò che ha spinto alla compilazione di questo articolo, oltre le perplessità, è una motivazione di tipo esclusivamente estetico: il profumo della pianta. Per chi ha l'attitudine a "esplorare" l'esistenza attraverso le svariate sensazioni non bene determinabili che sfuggono alla scienza (le emozioni, i presentimenti, gli stati d'animo ecc.) o, come in questo caso, attraverso il proprio naso, avrà sperimentato, educato dall'attitudine stessa e da qualche strana circostanza, quanto a volte l'esistenza sia qualitativamente fuggevole.

Sebbene il rigore scientifico non ammetta confusioni[6] — e per fortuna —, una ricerca che desideri semplicemente studiare la relazione tra i sensi "guidati dall'immaginazione"[7] e la natura deve essere, come Henry David Thoreau[8] ha insegnato, poetica, umana, ironica (e cioè deve offrire un punto di vista inconsueto, rivelativo[9]). Perciò questa improbabile — e innocua — scoperta ci offre due tipologie di ricerche su cui potremmo riflettere poeticamente, umanamente, ironicamente: primo, affidare al senso dell'olfatto, uno dei sensi meno scientifici[10], la possibilità di riacquistare centralità[11], non per il raggiungimento ossessivo di risultati, piuttosto per pura contemplazione della ricerca stessa in natura[12]; e, secondo, mediante elementi puramente estetici, analizzare a fondo quell'oscuro, molteplice e permanente profluvio denso e colloso di dati sensibili che ci attraversano e ci avvolgono, rendendo un'esperienza percettiva il nostro vivere e il nostro mondo. Ecco perché in questo articolo siamo partiti affidandoci a una "sensazione" vaga, offerta dal senso dell'olfatto, più che da un confronto, il cui esito è stato poco promettente. Tale "sensazione" ci permette, coerentemente, di errare (con lo stesso comportamento adottato dalla vegetazione spontanea) e scoprire il significato di una pianta rara di cui, qui, narreremo informazioni sulle sue proprietà erboristiche, mediche ed esoteriche. Infine ritorneremo nuovamente al "naso".

Ora, se provassimo a cedere al "gioco", e a rispondere alla domanda più ovvia, cioè cosa ci facesse il Dittamo di Creta in quel luogo, consapevoli che esso è una specie alloctona, non possiamo che creare una serie di ipotesi, molte delle quali sorte da interpretazioni e quindi prive di fonti. Per tale motivo, le ipotesi che qui vengono illustrate sono definite "scenari", e nominate con una lettera dell'alfabeto greco per meglio distinguerle. L'elenco degli scenari offerto non seguirà nessun ordine, al contrario sarà casuale. Azzardiamo.

Scenario α. La pianta era presente in un giardino privato di Agrigento e, per chissà quale motivo (il vento, un volatile ecc.), è giunta al quartiere Ellenistico-romano.

Scenario β. I semi della pianta o la pianta stessa sono stati portati da un turista inconsapevolmente, o per scherzo, al fine di ripristinare la flora antica delle colonie minoiche ecc.

Scenario γ. La pianta era presente in Sicilia ben prima dei minoici, arrivata con altri colonizzatori; oppure è arrivata con colonizzatori che avevano avuto contatti con i minoici; o forse la pianta, recuperata a Creta, è stata coltivata nel tempo, in Sicilia, da alcune popolazioni per le sue virtù.

Scenario δ. I minoici, civiltà colonizzatrice della Sicilia, che portarono la pianta con loro arrivando nell'isola, avevano raffinate conoscenze agricole e ritenevano il Dittamo importante sia sul piano religioso che medico.

Se tenessimo conto degli scenari primo, secondo e terzo l'articolo potrebbe terminare qui. Scegliendo di argomentare lo *scenario δ*[13], postulando che il Dittamo di Creta sia stato importato dai minoici e che la pianta sia sopravvissuta nei secoli, possiamo cominciare il nostro racconto, sostenuto da fonti, innanzitutto ricostruendo l'area di colonizzazione di questa civiltà, o almeno quella più vicina al suo ritrovamento. Per farlo, rimanendo nelle fantasticherie, ma senza lasciare nulla al caso, cercheremo di ricavare i primi essenziali ragguagli attraverso la mappa *Siciliae Antiquae* del 1619, un'incisione su rame colorata del geografo Philippe Clüver[14]. Os-

servando la mappa, infatti, ci accorgiamo che nella fascia centro-meridionale della Sicilia, la quale appare ben definita (sebbene con alcune imprecisioni), compaiono, tra la città di *Agrigentum*, due toponimi di chiara derivazione minoica: *Dedalium* a est e *Camicus* a ovest, che corrisponderebbero, rispettivamente (grosso modo), a Palma di Montechiaro e a Sant'Angelo Muxaro, città quest'ultima che sorge su un colle e, ai cui fianchi (quello a nord è bagnato dal fiume Platani), sono state ritrovate numerose testimonianze che non lasciano dubbi sulla presenza minoica. Tra tutti, la Tomba del Principe, una tomba a *tholos* caratterizzata da una grotta a doppia camera con una volta a cupola (tipica architettura dell'isola cretese, e non solo); e, attraverso gli scavi di Paolo Orsi avvenuti tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, altrettanti reperti in ceramica e in oro, oggi custoditi presso il Museo Archeologico di Agrigento, il Museo Archeologico di Siracusa e il British Museum di Londra.

Camico rivestì un ruolo fondamentale per i minoici, come testimonia Diodoro Siculo[15], secondo cui i cretesi, successivamente la morte di Minosse, edificarono in suo onore un "doppio sepolcro", nella cui parte invisibile vennero poste le ossa del re. Per Diodoro questo edificio sopravvisse pure dopo la fondazione di Akragas e, con il tiranno Terone, il sepolcro venne distrutto e le ossa restituite ai Cretesi nel V secolo a.C. Nella ricostruzione di Bernabò Brea, a Camico

> si ricollegano le leggende del re Cocalo presso cui giunse Dedalo fuggito da Creta per sottrarsi all'ira di Minosse. Cocalo, che abitava allora la città di Inaco, accolse l'artista fuggiasco e si fece erigere da lui la munitissima, inespugnabile rocca di Camico, avente un ingresso così stretto e sicuro che tre o quattro uomini potevano bastare a difenderla. Qui cocalo Costruì la sua reggia e raccolse i suoi tesori.
> Ma Minosse inseguendo Dedalo portò la guerra anche in Sicilia. Approdato con una potente flotta a Makara inviò messi a Cocalo per chiedere la punizione di Dedalo.
> Cocalo, preoccupato, ricorse all'inganno. Invitò Minosse nella sua reggia e lo fece soffocare nel bagno dalle figlie. Ne restituì poi il cadavere ai Cretesi facendo credere ad una morte accidentale.
> Essi gli eressero uno splendido monumento che in parte era sepolcro e in parte era invece un tempio di Afrodite. Questo restò per molto tempo un luogo di culto venerato dai Sicani finché fu distrutto da Terone, tiranno gli Agrigento, che restituì a Creta le spoglie di Minosse.
> Ma fra i Cretesi, rimasti senza capo, scoppiò la discordia. I Sicani ne approfittarono e bruciarono le loro navi, sicché essi, impossibilitati a tornare in patria, decisero di fermarsi nell'isola. Alcuni si stabilirono nella stessa Makara, a cui dettero il nome di Minoa, altri, penetrati nell'interno dell'isola e impadronitisi di un luogo eccelso, fondarono una città chiamata Enghion[16].

Intorno alla figura dell'isola di Creta come "dominatrice" culturale e commerciale del Mediterraneo, di Minosse come re di questo mare, e di Dedalo come genio eclettico, le leggende sono tante. Per esempio, circa Minosse

> [...] ci si raffigurava l'immagine di un antichissimo grande sovrano del mare [...] che aveva liberato la maggior parte delle isole dai pirati carii e fenici e poi le aveva colonizzate, dando loro come Re i propri figli e spazzando via con tutte le sue forze la pirateria, "perché le sue entrate divenissero più facili e migliori", come aggiunge la calcolatrice saggezza politica ateniese Tucidide, I 4). Ma non si sapeva bene se il nominato Minosse non fosse stato a sua volta un grande pirata, anzi un fenicio. Nelle altre leggende greche gli eroi cominciano il loro dominio liberando il paese da mostri e da briganti; invece in Minosse, accanto al Re di Creta e delle altre isole, si cela anche il Minotauro, che impone il tributo di uomini, e forse ancora un *Men* asiatico o un dio lunare, per non parlare del giudice dell'Averno, il conquistatore dei mari fino alla Sicilia, e il geloso padrone di Dedalo. È possibilissimo che per un certo periodo, sul mare, si sia stabilita l'unità, mentre sul continente regnava la molteplicità, e che Creta, con la sua "posizione dominante" (Aristotele, Polit.,

> II 7) di fronte a tutto il mare greco, con la sua grandezza e la sua presunta popolazione sia stata la più adatta ad assumersi tale compito[17].

Invece, circa Dedalo, portatore di una nuova civiltà, si dice che:

> giunse in Sicilia grazie ad un sistema di viaggio a dir poco inconsueto per quei tempi: volando, grazie alle ali, fatte di piume d'uccello tenute insieme con la cera. Era reduce dalle forti e, per molti versi, traumatiche esperienze fatte a Creta, negli anni di re Minosse, del mostro Minotauro, e del labirinto, il grande edificio che lo ospitava. L'intricata planimetria di questo, con il ghirigoro di corridoi e vicoletti, un "Dedalo di strade", come ancora ci si esprime nell'uso comune per indicare un luogo del quale è difficile trovare l'uscita, esprime un significato molto più profondo di quel che può rivelare il mito dell'uomo-toro, il Minotauro, qui alloggiato, che semina la morte e viene ucciso da Teseo, grazie al filo di Arianna. Dedalo è portatore in Sicilia appunto del concetto di "labirinto", vale a dire della continua ricerca di libertà ed elevazione spirituale da parte degli uomini. Questo principio, espresso attraverso le spirali che, in antico, decoravano vasi e muri, finì poi con il diffondersi anche sulla penisola italiana. [...] Dedalo non inventò le ali per diletto. Era un fuggiasco. Neppure la permanenza sull'isola, almeno all'inizio, fu tranquilla. Il grande architetto greco sapeva di essere inseguito e quasi braccato dal re Minosse[18].

L'area geografica, che pare ricostruita, non risponde, o risponde solo in parte, alla domanda più importante. Ciò che permetterebbe allo *scenario δ* di diventare verosimile, infatti, è comprendere che idea avessero, i minoici, della natura. Non possedendo testimonianze precise, dacché non abbiamo testi o altro in cui è esplicitata chiaramente una definizione del sostantivo natura e la tipologia di rapporto tra essa e l'uomo, possono supportarci la pittura vascolare e parietale, e i bassorilievi[19]. Analizzando questi reperti ravvisiamo subito che vi era, per i minoici, uno stretto legame tra la lavorazione della terra e la spiritualità, come in molti popoli dell'area euro-asiatica. Tuttavia, quello che traspare da queste opere, cercando di effettuare una lettura che tenti di andare oltre la congettura secondo cui esse siano semplici riproduzioni di modelli artistici delle civiltà a sud del mar Mediterraneo, è lo spirito di un popolo che dava alta considerazione al sacro, aveva sviluppato tecniche pittoriche e scultoree dal gusto naturalistico complesso e possedeva conoscenze agricole avanzate.

In merito a quest'ultima lettura, la testimonianza più importante — per i motivi che successivamente verranno spiegati — è l'affresco, cosiddetto, del raccoglitore di zafferano[20], custodito al Museo archeologico di Heraklion, nel quale appare la figura di un uomo dalla colorazione bluastra su uno sfondo rosso, impegnato a raccogliere *Crocus* e a riporli all'interno di alcune ceste. Ebbene, se nell'affresco, piuttosto che il *Crocus*, ci fosse stato un *Colchicum*, molto somigliante e mortale[21], o ci fosse stata una pianta rappresentata per il mero valore decorativo e simbolico, una pianta non identificabile, dipinta per puro capriccio artistico, o, al contrario, una pianta identificabile, ma parecchio più diffusa del *Crocus* in un ecosistema come quello mediterraneo (caratterizzato in prevalenza da *Asteracee*, *Brassicacee*, *Lamiaceae* ecc.), allora avremmo potuto convincerci che le conoscenze agricole dei minoici sarebbero state basilari. Notando la precisione pittorica utilizzata per la raffigurazione dei *Crocus*, e la plausibile abbondanza dei fiori raccolti, invece, non è assurdo affermare che si tratti di un campo coltivato intenzionalmente, e ciò potrebbe essere un segno, certamente non inconfutabile, che i minoici possedessero delle buone conoscenze agricole (a differenza degli antichi greci[22]). La ragione di questo convincimento è semplice. Per la coltivazione del *Crocus*, puntualizziamo, è necessario seguire rigorosamente alcune "leggi" naturali con maggiore scrupolo di quanto si faccia con cereali o leguminose[23], prime specie addomesticate dall'uomo. Mentre per queste vi è una relativa facilità di coltivazione e semina (la semina può avvenire a spaglio e la raccolta a mano e con la falce), per

lo zafferano i passaggi sono più accurati: dalla corretta posizione dei bulbi alla corretta raccolta degli stimmi in una determinata fascia oraria ecc. Ovviamente non abbiamo, oggi, reperti di strumenti agricoli che ci possano dimostrare con certezza quanto affermato[24]. Sulla base della scrittura geroglifica minoica sappiamo però che i cretesi utilizzavano, per esempio, un aratro di legno, a

> forma *autogyes* (tutta-d'un-pezzo) raccomandata da Esiodo, con treno e vomero formati da un solo blocco, ma con manico aggiunto separatamente. Che la forma indicata dalla scrittura geroglifica sia una buona rappresentazione dell'aratro minoico si desume dal fatto che un tipo simile era usato a Creta in tempi romani ed esiste ancora oggi. Esiodo raccomandava che il vomero di un aratro (se non *autogyes*) dovesse esser fatto di quercia, il treno di leccio, e il manico di alloro o pioppo (*Le opere e i giorni*, 435-36)[25].

Stabilito che nei dintorni dell'area di ritrovamento del Dittamo di Creta vi era stata la presenza dei minoici, e che questa civiltà aveva conoscenze agricole avanzate[26], al punto da riuscire a trasportare il Dittamo e a riprodurlo oltre i propri territori, così come accadde viceversa per l'importazione a Creta di altre piante[27], rimane da rispondere alla domanda finale: perché, appunto, trasportarlo e riprodurlo? In altre parole, cos'è e cosa rappresenta il Dittamo di Creta?

Il suo senso è nel nome e nei suoi benefici[28]. *Dittamo* proverrebbe dal luogo in cui la pianta cresce spontanea tra le rocce, non al di sopra dei millecinquecento metri, nel monte Δίκτη (Ditte), una montagna alta più di duemila metri, nell'unità periferica del Lasithi, nella parte orientale dell'isola. Il luogo è molto importante, secondo la mitologia, perché

> Crono sposò sua sorella a Rea, cui è sacra la quercia. Ma era stato profetizzato sia dalla Madre Terra, sia da Urano morente, che uno dei figli di Crono l'avrebbe detronizzato. Ogni anno, dunque, egli divorava i figli generati da Rea: prima Estia, poi Demetra ed Era, poi Ade ed infine Posidone. Rea era furibonda. Essa partorì Zeus, il suo terzo figlio maschio, a notte fonda, sul Monte Liceo in Arcadia, dove i corpi non proiettano ombra, e dopo averlo tuffato nel fiume Neda, lo affidò alla Madre Terra. Costei portò Zeus a Litto, in Creta, e lo nascose nella grotta Dittea sulla collina Egea[29].

Difatti così canta Esiodo:

> [...] un dolore crudele possedeva Rea.
> Ma quando di Zeus padre degli dei e degli uomini stava
> per sgravarsi, allora supplicò i cari genitori
> suoi, Gea e Urano stellato,
> di escogitare un'astuzia, perché di nascosto partorisse
> il caro figlio, e vendicasse le Erinni del padre suo
> e dei figli che il grande Urano dai tortuosi consigli inghiottiva.
> Quelli ascoltarono la cara figlia e obbedirono,
> e le mostrarono quanto era destino avvenisse
> riguardo a Crono re e al figlio dal forte cuore;
> la inviarono a Litto, nella grassa contrada di Creta,
> quando stava per partorire il più giovane dei figli,
> il grande Zeus; per lei lo accolse Gea immane
> in Creta ampia, da nutrire e allevare.
> Qui giunse portandolo, veloce attraverso la nera notte,
> da principio a Litto; e lo nascose, prendendolo tra le mani,
> in un antro scosceso, sotto i recessi della terra divina,
> sul Monte Egeo coperto di boschi[30].

Si ritiene che la grotta di Psicro sia la grotta del monte Ditte, ma l'identificazione non è accertata. Di là da questo dettaglio, notevole è riscontrare che tra il Dittamo e il processo del parto vi è un particolare legame, un legame sacro, essendo stato scelto quel luogo da "Madre Terra", innegabilmente la dea del parto (la dea che partorisce la "materia", entro la

quale e per mezzo della quale viviamo[31]). Un altro particolare legame lo ritroviamo in *Eileithyia* (*Εἰλείθυια*), o Ilizia, divinità alla quale gli antichi greci ricorrevano in soccorso del parto, raffigurata con una corona di Dittamo che le cinge la testa:

> Gli antichi avevano consacrato questa erba alla dea Lucina, che proteggeva i parti e che spesso veniva rappresentata appunto con una corona di dittamo. L'erba veniva detta anche Artemidesium, Eubolium, Labrum, Veneris. Le donne greche e romane le attribuivano poteri straordinari per i parti, che pensavano potesse agevolare. [...] Plutarco aggiunge che le donne di Creta, avendo visto come le capre facevano uscire dal corpo le frecce mediante il dittamo, impararono da questo a usare la pianta per il parto (De Sol. Anim.)[32].

La relazione tra il Dittamo e il parto è attestata sia da Ippocrate, nel suo *Natura della donna*, il quale, in caso di sangue dall'utero, consiglia di berlo mescolato con altre erbe, isolatamente, cotto nell'acqua o nel vino[33], sia, inoltre, in uno dei più antichi testi di botanica ed erboristica, il *De materia medica* di Dioscoride Pedanio, scritto nel I secolo d.C., che, tra l'altro, del Dittamo enumera varie proprietà mediche, tra cui quelle antisettiche, necessarie in un'isola nella quale sono presenti svariati animali selvatici velenosi[34]. Le parole che Dioscoride dedica al Dittamo di Creta sono presenti al capitolo XXXI, e vengono qui citate integralmente per un confronto diretto:

> Dictamnum.
> Dictamnum, aliquibus sylvestre pulegium vocatur. Cretensis herba est, acrus, lanus, pulegio similus, sed maioribus foliis, quae tomento quodam spissaq; lanugine pubescunt. Floren nullum aut semen profert. Praestat omnia quae satiuum pulegium, sed efficacius multo: nam non potum modo, sed appositum quoq; aut suffitum, defunctos partus eiicit. Produnt in Creta capras sagittis percussas, huius herbae pastu, eas excutere. Purganti vim habet succus illitus, aut cum polenta tritus. Herba impactos pedibus reliquiove corpori aculeos, illitu refigit. Ad lienus dolorem efficax habetur: siquidem ipsum imminuit. Metunt aestate e autumno. Radix eius gustu calfacit, pirtus accelerat. Succus cum vino potus, contra serpentium morsus praesidio est. Tanta hearbae facultas est, ut olfacta abigat bestias, quae venenato ictu saeviant, appensaq; contactu exanimet. Vulneribus ferru illatus, et denatus morsibus, infusus succus praesentaneo est remedio, sietiam ab instillatione statim in potu assumatur. Quod pseudo dictamnum vocant, multus in terris nascitur, ante dicto simile, sed minus quam illud acre. Eosdem effectus praebet, sed inefficacius multo. Defertur a Creta alterum dictamni genus, foliis sisymbrii, ramis maioribus: in quibus flores sylvestris origani, nigri, molles: odor foliorum inter sisymbrium et salviam iucundissimus. Efficax ad eadem, sed minus nares ferit. Miscetur emplastrus e medicaminibus quae adversus serpentium iniurias confinguntur theriaca vocant[35].

Il commento delle analisi botaniche di Dioscoride Pedanio le dobbiamo al medico senese Pietro Andrea Mattioli, a cui lavorò alla fine della prima metà del XVI secolo:

> Del Dittamo,
> Chiamano alcuni il Dittamo Pulegio salvatico: è herba, che nasce in Candia, acuta, liscia, & simile al Pulegio, ma sono le sue frondi maggiori, ricoperte di borra, & d'una certa pelosa lanugine. Non produce fiori, ne seme. Ha il medesimo valore, che'l pulegio domestico; ma è molto più efficace: imperoche non solamente bevuto, ma applicato, & profumato tira fuori del corpo le creature morte. Dicesi, che in Candia fa il Dittamo uscire le saette da dosso alle capre ferite, che lo pascono. Il succhio impiastrato, overo trito con polẽta, ha virtu di purgare. Impiastrata l'herba alle suole de i piedi, ò in qual si voglia altra parte del corpo, cava fuori i bronconi, & le spine. È buono il Dittamo à dolore di milza: imperoche dissecca, & risolve. Cogliesi la state, & l'autunno. È la radice sua al gusto calida: accelera il parto. Il succhio bevuto cõ vino soccorrere à i morsi delle

> serpi. Nel che ha tanta virtu, che solo il suo odore le fa fuggire, & co'l mordere, & co'l trafiggere, quando si toccano con esso. Messo il succhio nelle ferite fatte da ferro, overo da i morsi de' velenosi animali, overamente bevuto, prestamente le sana[36].

Simili sono le testimonianze che possiamo leggere in Plinio, secondo il quale, tra le varietà di origano, il migliore sarebbe quelle di Creta, poiché possiede un buon profumo, ha la proprietà di allontanare i serpenti[37] e di fare cadere le frecce. Il Dittamo, scrive:

> [...] si trova solo a Creta, ha i rami molto sottili, è simile al puleggio, brucia in bocca ed ha un sapore aspro. Se ne utilizzano solo le foglie; non ha fiori, né semi, né gambo; la sua radice è sottile e non si sfrutta. Anche a Creta poi non cresce su ampie distese, ed è straordinariamente ricercato dalle capre[38].

Il Dittamo, oltre agli usi medici[39], avrebbe anche proprietà "magiche". Il suo genere sarebbe femminile[40], il suo pianeta Venere[41], il suo elemento l'acqua. Tra i poteri, aiuterebbe a generare manifestazioni e previsioni astrologiche:

> Il dittamo di Creta se bruciato è un'ottima base per manifestarsi di spiriti; l'apparizione avverrà nel fumo che esce dal turibolo. Miscelato in parti uguali con vaniglia, belzuino e sandalo forma un buon incenso per le previsioni astrologiche [42].

Per il linguaggio allegorico dei fiori, utile per scrivere *sélam*[43], e che fu codificato maggiormente agli inizi dell'Ottocento con i "*flower books*", come l'*Histoire des Roses* del 1818 di Charles Malo, e *Le Jardiner Fleuriste dédié aux dames* del 1819 di un anonimo, il Dittamo di Creta mantiene il suo legame con il parto. Il linguaggio dei fiori fu introdotto dall'Oriente in Europa da lady Mary Wortley Montagu, che aveva risieduto a Costantinopoli dal 1716 al 1718 con il marito ambasciatore. Il testo più noto è *Le Language des Fleurs*, di Charlotte de Latour (forse pseudonimo di Luise Cortambert), pubblicato a Parigi dallo stampatore Audot senza data. La de Latour, alla sezione del libro del dizionario, scrive che il Dittamo simboleggerebbe la nascita:

> Quando Giunone presiedeva alla nascita dei neonati, sotto il nome di Lucina, portava con sé una corona di Dittamo; il buon odore di quest'arbusto, e le virtù medicinali che l'avevano reso così celebre fra gli antichi, lo rendono ancora più stimato; è originario dell'isola di Creta[44].

Infine, e con questa informazione olfattiva e simbolica concludiamo l'indagine sul Dittamo, pare che la pianta sia stata una sorta di "talismano"[45] per gli innamorati, i quali lo raccoglievano per lenire i dolori o per i propri amati, tanto che nel dialetto cretese il Dittamo è chiamato *Ἐρωντας*.

Ora, se dopo tale anarchica ricerca la causa della presenza del Dittamo di Creta in Sicilia è rimasta un mistero, un profumo "non misurabile", ciò non fa che accrescere, ancora di più, la dimensione sacra di questa umile pianta.

Note

[1] "Il vento sussurra/mi canta/diciamo che sono arrivato qui, non importa a nessuno/da dove vengo/e chi sono,/ l'unica cosa importante è sempre che tipo di persona sono".

[2] Cfr. René Dussaud, *Les civilisations préhelléniques dans le bassin de la Mer Egée*, Paris, 1914; Gustave Glotz, *La civilisations égéenne*, Paris, 1923; Pierre Waltz, *Le Mond égéen avant Les Grecs*, Paris, 1934.

[3] Jan Hendrik Ietswaart, *A taxonomic revision of the genus origanum*, London, 1980.

[4] Lo stesso Pignatti scrive: "Segnalato anticam. a Malta, ma non ritrovato in seguito; coltivato raram. come pianta aromatica nell'It. Sett. e Centr.", cfr. Sandro Pignatti, *Flora d'Italia*, II vol., Bologna, 1982, p. 487.

[5] Il luogo "scelto" dal Dittamo di Creta per germogliare era davvero atipico (la conseguenza di una spontaneizzazione?, e iniziata quando?); anche credere che, dopo l'importazione da parte dei minoici, possa essere sopravvissuta per qualche millennio. Sul ruolo "autonomo" delle piante, cfr. Peter Martin Ray, *La vita delle piante,* traduzione di Giorgio Morpurgo, Bologna, 1980; Gustav Theodor Fechner, *Nanna o l'anima delle piante*, a cura di Giampiero Moretti, traduzione di Giuseppe Rensi, Milano, 2008; Jacques Brosse, *La magia delle piante*, a cura di Ippolito Pizzetti, traduzione di Valentina Palombi, Pordenone, 1992; Mauride Maeterlinck, *L'intelligenza dei fiori*, traduzione di Annalisa Marchianò, note di Francesco Corbetta, Bologna, 2011.

[6] Cfr. Samir Okasha, *Il primo libro di filosofia della scienza*, Michele Di Francesco, Torino, 2006; in opposizione, Paul Karl Feyerabend, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, prefazione di Giulio Giorello, traduzione di Libero Sosio, Milano, 2020.

[7] Richard Mabey, *Il taccuino del naturalista. Esplorare la natura coi cinque sensi*, Monica Maria Cleofe Bottini, Milano, 2012, p. 79.

[8] Henry David Thoreau, *L'agire del mondo. Ragionando di scienza, natura, esperienza umana*, a cura di Laura Dassow Walls, traduzione di Salvatore Proietti, 2008.

[9] "Tutti abbiamo un nostro retroterra fatto di senso comune e realtà quotidiana; ed ecco che improvvisamente un'idea inattesa lo invade. Ma è una cosa non sostanziale. L'accidente comico distorce la natura di fronte a noi, muove un'analogia sbagliata nella nostra mente, un suggerimento che non può essere messo in pratica. In poche parole siamo in presenza di un assurdo: e l'uomo, essendo un animale razionale, non può apprezzare l'assurdo più di quanto possa apprezzare la fame o il freddo", George Santayana, *The Sense of Beauty*, in *The Philosophy of Laughter and Humor*, a cura di John Morreall, Albany, 1987, pp. 92-93. Inoltre sullo "svelamento" cognitivo fornito dall'umorismo cfr. Ralph Waldo Emerson, in *The complete works of Ralph Waldo Emerson*, 1869.

[10] "Una lunga valutazione filosofica e una scarsa attenzione scientifica hanno etichettato l'olfatto come il senso nell'animalità, il senso carnale e più viscerale, il più inaffidabile dal punto di vista intellettuale, il più emotivo e il più distante dal linguaggio [...] Ma la causa decisiva della scarsa considerazione filosofica dell'odorato e della sua svalutazione cognitiva è l'impossibilità di verbalizzare le esperienze olfattive, la difficoltà oggettiva di descrivere un odore", Rosalia Cavalieri, *Il naso intelligente. Che cosa ci dicono gli odori*, Roma-Bari, 2020, p. 129. C'è anche un problema di svalutazione della funzionalità dei sensi e anche dell'Estetica, molto comune nelle scienze, cfr. Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, 1976; cfr. Brigitte Munier, *Storia dei profumi. Dagli dèi dell'Olimpo al cyber-profumo*, tradizione di Marcello Di Bari, Bari, 2006.

[11] Marcuse sostiene che l'immediatezza del senso dell'olfatto sia la causa della sua repressione, intensificata con lo sviluppo della società. Cfr. Herbert Marcuse, *Eros e civiltà*, Lorenzo Bassi, Torino, 1967. Eppure il profumo è la "[...] prima testimonianza dei nostri legami con il mondo", Gaston Bachelard, *La poetica della rêverie*, revisione di Barbara Sambo, traduzione di Giovanna Silvestri Stevan, Bari 1972, p. 153.

[12] Potrebbe essere questo il significato di un'Estetica naturalistica?

[13] Scenario che riceve proprio questa lettera per differenti motivi. Innanzitutto perché è l'iniziale del Dittamo in greco. Poi perché la lettera maiuscola è stata usata per indicare una delle due tipologie di foce del fiume, quello a delta appunto, e questo articolo mira a essere un accumulo di informazioni che somigliano a detriti. Infine perché in algebra il simbolo indica una possibile soluzione, che qui abbiamo cercato.

[14] Danzica, 1580 - Leida, 1622. Allievo di Joseph Justus Scaliger.

[15] Cfr. Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, a cura di Giuseppe Cordiano e Marta Zorat, Milano, 2004.

[16] Luigi Bernabò Brea, *La Sicilia prima dei Greci*, Milano, 1960, pp. 176-177.

[17] Jacob Burckhardt, *Storia della civiltà greca*, tradizione di Maria Attardo Magrini, Firenze, 1992, p. 116.

[18] Salvatore Spoto, *Miti, riti, magia e misteri della Sicilia. Un viaggio suggestivo alla scoperta dell'anima più antica, profonda e segreta dell'isola, dove il fascino dei costumi d'Oriente ha incontrato le raffinatezza culturale dell'Occidente*, Roma, 2001, pp. 23-24.

[19] Cfr. Arthur Evans, *The palace of Minos at Knossos*, London, 1921-30.

[20] O meglio, i pochi frammenti, poiché l'archeologo Arthur Evans incaricò alcuni artisti di restaurarlo, ma il risultato fu, secondo alcuni, stravagante. Malgrado ciò, dai pochi dettagli originali, lo zafferano è pressocché decifrabile. "[...] il cosiddetto 'ragazzo che coglie i fiori di croco', divenuto celebre come 'blue boy', apparterrebbe al vecchio palazzo, secondo il parere di Evans, che l'ha riportato alla luce; tuttavia è quasi sicuro che l'affresco risale al periodo successivo. Nella figura a noi pervenuta intera, salvo la testa, si crede oggi di riconoscere piuttosto una scimmia. D'altra parte essa porta braccialetto, cintura e perfino un amuleto (un filo è visibile sul petto), oggetti che difficilmente si adattano ad un animale", Spyridon Marinatos, *Creta e Micene*, traduzione di Mina Bacci, Firenze, 1960, p. 148. Un'altra importante testimonianza figurativa sul ruolo dei minoici in agricoltura deriva anche da un vaso in steatite, quello di Agia Triada, su cui è rappresentata una sfilata di mietitori a torso nudo.

[21] Il *Colchicum* contiene la colchicina, un alcaloide.

[22] Cfr. Pierre Grimal, *L'arte dei giardini. Una breve storia*, a cura di Marina Magi, presentazione di Ippolito Pizzetti,

Milano, 2018, p. 16.

[23] Le fonti datano le prime coltivazioni a circa diecimila anni fa. Cfr. Antonio Saltini, *Storia delle scienze agrarie*, prefazione di Ludovico Geymonat, Bologna, 1985. Intorno ai cereali e alle leguminose si sono sviluppate curiose vicende. "I contadini, fino a un secolo fa, credevano che il grano fosse abitato da uno spirito che per qualche mese rimaneva sepolto con i chicchi seminati, per ritornare alla luce del sole con le spighe verdi. Lo si venerava con tanti nomi: poteva essere la Madre del Grano o la Santa Vergine, oppure la Vecchia o il Vecchio. Si pensava che lo spirito del Grano fosse presente nel fascio di spighe che si lasciava per ultimo nel campo al momento del raccolto. Tagliando le ultime spighe veniva catturato: per questo motivo si portava a casa l'ultimo covone onorandolo. In autunno poi si prendevano i chicchi del sacro covone mescolandoli con il grano da semina, oppure li si spargeva in primavera sul frumento giovane in modo che lo spirito racchiuso in essi esercitasse la sua influenza fertilizzatrice. In epoca arcaica poteva accadere che la cerimonia della mietitura si trasformasse in un rito sanguinoso, segno di una degenerazione religiosa. I contadini identificavano lo spirito del Grano in un forestiero che attraversava i campi durante la mietitura, oppure nel mietitore che tagliava l'ultimo covone. Costui veniva ucciso e bruciato, e le sue ceneri sparse, alla semina, nei campi per fertilizzare. Si supponeva infatti che lo spirito del Grano si appiattisse fra le spighe indietreggiando, a mano a mano che la mietitura procedeva, fino alle ultime spighe all'ultimo covone. A quel punto — dicevano — lo spirito del Grano, espulso dall'ultimo rifugio, doveva assumere necessariamente una forma diversa da quella degli steli, che erano stati il suo corpo: e quale poteva essere se non l'aspetto di chi si trovava più vicino alle ultime spighe dell'ultimo covone?», Alfredo Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, 2016, pp. 453-454. Ne scrive anche James George Frazer, ne *Il ramo d'oro. Studio della magia e la religione*, traduzione di Lauro De Bosis, Torino, 2012, secondo cui lo Spirito della mietitura, che deve essere esorcizzato con il canto, è incarnato da un animale spaventato, come una lepre, una pernice che si nasconde nel campo.

[24] "Sugli strumenti che si adoperano per rivoltare la gleppa le notizie scarseggiano. Se le zappe erano fatte di legno indurito a fuoco o rivestito di un sottile strato di bronzo, sono scomparse. Si conosce un attrezzo di bronzo, che risale al Minoico antico, di cui una parte serviva per tagliare l'altra per zappare. Figura sotto forma di segno stampato sui dischi di Festo. È adoperato dall'India fino ai Balcani. È lo stesso utensile che usavano i Cretesi i nostri contemporanei. Non è da escludere che lavoratori manuali, soprattutto nelle regioni arretrate dell'occidente, abbiano continuato a lungo a servirsi di pietre munite di manico come zappette e accette. La quantità che se ne trova nell'Apokorona e alla Cidonia induce a riflessione. Nei segni geroglifici del Minoico medio si possono vedere le varie forme assunte dall'aratro cretese, o meglio dell'aratro semplice, dato che si tratta di uno strumento senza avantreno, che assomiglia a una marra trascinata sul terreno. È fatto con l'inforcatura di due robusti rami di quercia, uno dei quali, appuntito con cura indurito a fuoco, serve al tempo stesso da dentale da vomere, mentre l'altro, ricurvo e più tenero, unisce Il timone al tallone: è la coda, la bure o l'asta dei nostri antichi aratri, ma non incavigliata. Sul tallone o sull'uno o l'altro dei due rami è fissato una barra di legno obliqua, la stegola, fornita di un'impugnatura", Paul Faure, *La vita quotidiana a Creta ai tempi di Minosse (1500 a.C.)*, traduzione di Rosanna Pelà, Milano, 1984, p. 157. E, argomento altrettanto importante per la dimostrazione della tesi qui presente, secondo cui i minoici avessero conoscenze agricole avanzate, sta in questa in questa affermazione: "Ma una cosa è certa, ed è che i Greci dell'epoca classica attribuivano alla Creta preellenica l'origine dell'agricoltura, e davano Creta come patria dell'eroe Buzige, 'colui che aggioga i buoi'. Per primo egli avrebbe saputo domare e attaccare i tori, arare e coltivare un campo. Sull'Acropoli di Atene era messo in mostra il suo arato sacro. A Buzige si faceva risalire all'interdizione di uccidere i buoi e i tori, in virtù dei servizi che rendono alla terra», P. Faure, cit., p. 158, e in ciò che i minoici coltivavano: "Tralasciamo le due qualità di miglio, a pannocchia a seme, che [...] costituivano ormai soltanto l'alimentazione dei popoli barbari dell'Italia, dei Balcani del Nord e dell'Asia Minore. [...] le scoperte nei magazzini di Zakro, Malia, Cnosso e Palaikastro dimostrano che la creta minoica preferiva cereali più ricchi. Si elimineranno anche l'avena e la segale, tra le graminacee coltivate. Ma si manterranno almeno due varietà di frumento, l'amilaceo (*Triticum dicoccum*) il grano tenero (*Triticum vulgare*). Il primo, originario della Siria e ben noto agli Egiziani e ai Mesopotamici, è un grano vestito. Ogni spighetta contiene due grani piccoli e vetrosi, che aderiscono tenacemente alla pula, e quindi sono difficili da trebbiare. La sua farina è stata sempre molto apprezzata per la preparazione delle focacce. Il grano tenero, invece, presenta in ogni spighetta tre o quattro granelli corti e farinosi che, sotto la battitura, ricadono svestiti. Questa varietà, conosciuta fin dall'epoca neolitica, proviene dalle regioni montagnose che si estendono dalla Persia al Kashmir. Tale origine conferma il carattere in parte orientale della popolazione cretese. Il farro (*Triticum spelta*) sembra di coltivazione più tardiva, a Creta. Quanto alla spelta (*Triticum monococcum*) è stata trovata soltanto negli scavi di Lerna e di Troia. [...] L'orzo, originario degli stessi territori del grano, nel vicino Oriente, a Creta era coltivato almeno quanto il grano, nel rispetto a quest'ultimo offriva il vantaggio di una maggior robustezza e precocità [...] Non sappiamo se, mediante fermentazione del malto, fabbricassero anche birra, come facevano i loro vicini Egiziani. In un paese di estesi vigneti, è lecito dubitarne. Ma l'uso, nei culti misterici più antichi, e specialmente in quello della cretese Demetra, di una mistura chiamata *kykeon*, e la raffigurazione di spighe d'orzo su parecchi vasi del XVII secolo trovati a Cnosso fanno pensare all'impiego dell'orzo fermentato in un'epoca molto remota. A quanto pare, si mescolava la farina d'orzo con acqua e puleggio, una specie di menta selvatica che nella Creta orientale adoperata ancora per una tisana. [...] Forse ancora più dell'orzo e del frumento, i Cretesi seminavano leguminose, almeno a giudicare dagli enormi silos dei palazzi e delle ville in cui sono state trovate granaglie: vesce, identificate a Cnosso e a Niru Khani, lenticchie, identificate a Malia e nella periferia di Iraklion, piselli grigi dei campi (*Pisum arvense*) e ceci (*Cider arietinum*), coltivati quasi dappertutto. [...] Infine, a Creta si coltivano anche semi oleosi: quelli del papavero, del sesa-

mo, del lino e del ricino", P. Faure, cit., pp. 159-161.
[25] P. Faure, cit., p. 210.
[26] Cfr. Richard Wyatt Hutchinson, *L'antica civiltà cretese*, traduzione di Luciana Pecchioli, Torino, 1976.
[27] Cfr. Lucien Guyot, *Origine des plantes cultivées*, Parigi, 1942.
[28] In molte specie della famiglia delle Labiatae "[...] le parti aeree, specialmente le foglie e i fiori, contengono in abbondanza oli essenziali prodotti da speciali peli ghiandolari. Le essenze si ottengono per distillazione dalle sommità fiorite dalle foglie e sono impiegate in liquoreria e profumeria. Diverse specie sono di uso aromatico-condimentario. Da un punto di vista terapeutico hanno quasi tutte l'identica applicazione con un'azione stimolante, antispasmodica, carminativa ecc.", Antonio Amico, *Piante medicinali. Lezioni di botanica farmaceutica*, Bari, 1972, p. 146. E anche, sempre sull'origano: "Questa pianta aromatica ha un sapore grato e caldo, presenta le medesime proprietà medicinali per le altre labiate aromatiche; in medicina usano comunemente l'olio essenziale per l'odontalgia; servono le foglie per condimento delle vivande", Pietro Calcara, *Florula medica siciliana. Esposizione delle piante indigene medicinali*, Palermo, 1851, p. 127. Anche la mitologia delle piante esalta le proprietà dell'origano: "Il suo nome deriva dal greco *óriganos*, composto da *óros*, 'montagna', e da *gános*, 'splendore': 'splendore di montagna' perché allo stato spontaneo è una pianta che alligna soprattutto nelle zone alte. [...] Fu molto apprezzato fin dall'antichità — come testimoniano Dioscoride, Columella e Plinio — per le qualità terapeutiche delle sommità fiorite e delle foglie che contengono timolo, carvacrolo, terpinene, tannini e sostanze amare. È antalgico, antisettico, antispasmodico, espettorante, parassiticida, stomachico e tonico. Lo si usa per curare o preservare l'apparato respiratorio e digerente: è perciò utile contro le bronchiti, le tossi persistenti, le digestione laboriose. I fitoterapisti lo prescrivono anche per la sua azione stimolante sull'apparato nervoso; ma non manca di altre virtù: si può guarire rapidamente un torcicollo applicando sulla parte un cuscinetto delle sue sommità fiorite, appena colte e riscaldate per brevissimo tempo in padella. Lo si aggiunge infine alle vivande per ottenere una buona secrezione dei succhi gastrici e un miglior funzionamento del fegato. [...] Per tali peculiarità l'origano ha suscitato il simbolo del Conforto. Compone anche quello della Medicina nell'emblema dove la cicogna ne tiene nel becco un rametto, perché una leggenda diffusa fin dal Medioevo narrava che questo uccello, quando soffriva di stomaco per avere mangiato qualche cibo nocivo, si curava con origano», A. Cattabiani, cit., pp. 644-645.
[29] Robert Graves, *I miti greci. Dèi ed eroi in Omero*, traduzione di Elisa Morpurgo, Milano, 1963, p. 32.
[30] Esiodo, *Teogonia*, introduzione di Ettore Cingano, a cura di Eleonora Vasta, Milano, 2004, pp. 33-35.
[31] Cfr. il mito di Ctonia narrato da Ferecide di Siro, raccolto in Giorgio Colli, *La sapienza greca vol. II*, Milano, 1992, in cui Ctonia (*Χθονία*), probabilmente suono onomatopeico sorto dal colpo della zappa sulla terra non ancora fertile, viene resa Ge, Gea (*Γῆ*), dopo che il cielo, o Zeus, le dona un manto, da lui ricamato, contenente le bellezze naturali.
[32] Angelo De Gubernatis, *Mitologia delle piante. Ovvero le leggende del regno vegetale*, Montespertoli (FI), 2010, pp. 72-73.
[33] Cfr. Ippocrate, *Natura della donna*, introduzione, traduzione e note di Valeria Andò, Milano, 2000.
[34] "Quanto ad animali selvatici, si possono ricordare a Creta solo lo stambecco — l'animale più celebre nell'arte e nella letteratura cretese, — il tasso, il gatto selvatico, e la donnola. Gli antichi, che avevano notato questo fatto, narravano che Zeus avesse liberato l'isola natale dalle bestie nocive o che Herakles ne avesse purificato il territorio in modo che 'non vi fossero più animali selvatici come orsi, lupi, serpenti e simili'. In realtà questo è esagerato perché a Creta esistono i serpenti, e tra questi la vipera velenosa, come pure si trova lo scorpione il cui morso è doloroso ma non mortale. Più pericoloso invece il ragno velenoso, il rogalida, presente soprattutto nella parte orientale di Creta, il cui morso può procurare la morte come affermano i medici dell'isola del quale parla Plinio (Diodoro, IV, 17; Plinio, *Nat. Hist.*, VIII, 83)", S. Marinatos, cit., p. 9.
[35] Pedanii Dioscoridis Anarzabei, *De medica materia*. Consultato presso la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana di Palermo, Unità Operativa Fondi Antichi.
[36] *Il Dioscoride dell'eccellente dottor medico M.P. Andrea Mattioli da Siena*. Consultato presso la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana di Palermo, Unità Operativa Fondi Antichi.
[37] Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, vol. III, traduzione di Andrea Aragosti, Franca Ela Consolini, Anna Maria Cotrozzi, Roberto Centi, Francesca Lechi, Alessandro Perutelli, Torino, 1984, p. 99. La credenza deriverebbe dalla *Historia animalium* di Aristotele IX 6, 612a 3; cfr. Teofrasto, *Historia plantarum* IX 16, 1; Virgilio, *Aeneis* XII 412-15; Cicerone, *De natura deorum* II 126; Apuleio, *De Virtutibus Herbarum*; Antigono Caristio, *Historiarium Mieabilium Collectanea* XXXVI; Isidoro, *Origines* XVII 9.29.
[38] Gaio Plinio Secondo, cit., p. 673-675.
[39] L'utilizzo di erbe per motivi magici, religiosi e medici è stata, per la nostra specie, una costante. Ancora, nel nostro recente passato, esisteva specificamente un esperto in trattamenti erboristici, e alcune reminiscenze (purtroppo poche, perché molte sono andate perdute) rimangono presenti nel più profondo mondo contadino del sud Italia, e in Sicilia, spesso tramandate oralmente: "L'erbaiuolo, *irvaloru*, è un altro personaggio ricercato e frequentato in medicina. Lunghe cure di radici di erbe e d'altro esigono che si ricorra a lui, non solo come a preparatore di beveraggi ben noti e di cartine mal note, ma anche come a segretista e medicone. Quando si parla di qualche erbaiuolo, si dice che costui di medicina se ne intende (*Chissu di medicu si nni senti*, ovvero: *Chissu è menzu medicu*); anzi deve avere un valore speciale quando si che ha dei segreti che nessuno conosce e che egli trova in un libro, stampato nientemeno nel seicento; ed un libro *di lu secentu* dev'essere una vera rarità, la quintessenza del sapere, un libro miracoloso, e pochissimi sanno leggere", Giuseppe Pitrè, *Medicina popolare siciliana*, Firenze, p. 28. I medicamenti, spesso effettuati per virtù soprannaturali e durante dei riti, erano ritenuti efficaci e anche da disapprovare: "La medicina popolare pratica in Sicilia cura le malattie con le parole, le erbe, le pietre e gli animali. Le parole hanno una importanza ed efficacia speciale; e nei tempi passati n'ebbero

tanta da creare e mantenere tutta una classe di medici e di medichesse in gran voga e stima presso il volgo. [...] La potestà civile li reclamava sotto la propria giurisdizione; la ecclesiastica li condannava *a priori*. [...] i sinodi diocesani comminavano carcere e pene pecuniarie. Per dirne una, quello di Girgenti del 1553 lamentava che nella diocesi si menassero in giro per la città i poveri ammalati ripetendo loro formole o parole superstiziose, facendo gesti ed atti strani, creduti acconci a guarirli; e che vi fossero donne le quali andavano a visitare l'inferno ed il paradiso, il che si diceva e si dice ancora: *Jiri a lu seculu*. Il sinodo della stessa Girgenti del 1655 parla di orazioni non approvate dalla chiesa, con le quali le donnicciuole presumevano guarire gli ammalati: e ci vuol poco a capire che queste orazioni non erano altro se non degli scongiuri, come quelli – se pure non sono, come io credo, i medesimi – che oggidì corrono, e dei quali ho detto in altri miei scritti e dirò nel presente volume. Le erbe in propria specie o combinate tra loro così da formare le più strane miscele occupano un gran posto. Tutte le piante ad erbe hanno, ciascuna per sè, una speciale virtù; anzi un proverbio dice: *Tanti erbi, tanti mali avemu*; ed un altro: *Cc'è tanti erbi all'ortu,/Ca risurgiunu l'omu mortu*". G. Pitrè, cit., pp. 8-9.

[40] Rispetto al genere, cfr. M. Esther Harding, *I misteri della donna. Un'interpretazione psicologica del principio femminile come è raffigurato nel mito, nella storia e nei sogni*, traduzione di Aldo Giuliani, Roma, 1978.

[41] Rispetto al pianeta: "Venere possiede [...] natura temperata", Claudio Tolomeo, *Tetrabiblos o I quattro libri delle predizioni astrologiche*, a cura di Massimo Candellero, Carmagnola, 2014, p. 38.

[42] Scott Cunningham, *Enciclopedia delle Piante Magiche*, traduzione di Paola Maria Chinarelli Acanfora, Milano, 1992, pp. 95-96.

[43] Messaggio composto da fiori e piante.

[44] Charlotte de Latour, *Il linguaggio dei fiori*, traduzione di Giuseppina Garufi, Firenze, 2011, p. 119.

[45] "I profumi sono autentici talismani e basta cospargersi con un'essenza per immedesimarsi nel suo magnetismo astrale. I benefici resi dai profumi applicati in questo modo sono innumerevoli. Non vi è circostanza che non sia suscettibile di questa irradiazione magnetica e non vi è causa esterna, di qualsiasi natura, che non vi reagisca immedesimandosi nella sua 'aura'. I profumi si irradiano dalla persona, la circondano e la proteggono quando sono applicati nel giusto modo, oppure aprono nell''aura' quella breccia in cui possono infilarsi facilmente gli strali della sorte avversa", Leo Kaiti, *Piante e profumi magici*, S. Giovanni La Punta (CT), 1993, pp. 55, 56.

Contribution subjected to double-blind peer review process by two reviewers and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 71-87
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0305

La costa di Siracusa tra cosmografia ed erudizione

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, p. 363

Paolo Scalora
Independent researcher

Nel corso del XVI sec., la Sicilia conobbe un'importante attività fortificatoria finalizzata alla difesa del territorio dagli attacchi dei corsari turchi e barbareschi. In un primo momento, ci si preoccupò della protezione delle città portuali, ma nel 1578 il viceré Colonna promosse un sistematico programma di ricognizione delle coste, incaricando del gravoso compito l'ingegnere senese Tiburzio Spannocchi che realizzò un'accurata documentazione[1]. Richiamato presto in Spagna, l'ambizioso progetto fu ripreso nel 1583 con il coinvolgimento del fiorentino Camillo Camilliani e del capitano Giovan Battista Fieschi Garaventa[2], i quali dovevano fornire tutte le informazioni utili alla Deputazione del Regno sia in forma scritta che grafica per mezzo di piante. In questo modo, essa avrebbe potuto scegliere, con oculatezza, i luoghi in cui erigere delle torri, tra gli oltre cento siti individuati da Spannocchi, mentre la Corona spagnola avrebbe esercitato il proprio controllo sul territorio disponendo di una "cosmografia" implementata, appunto, su due distinti livelli di lettura, uno testuale e l'altro visivo.

La corposa documentazione prodotta dai tecnici, scritta e cartografica, che lavorarono alla difesa del litorale siciliano nel XVI sec., e da quelli che seguiranno dopo, si rivela oggigiorno per la ricerca storica un serbatoio inesauribile di dati (militari, storici, topografici, toponimici), molto spesso altrimenti non reperibili, documentazione che naturalmente differisce negli intenti e nella struttura dalle opere della coeva tradizione erudita, senza tuttavia respingersi a vicenda. Basti pensare, a titolo d'esempio, che se da una parte Camilliani seguiva molto spesso alla lettera lo storico Tommaso Fazello, dall'altra il gesuita Giovanni Andrea Massa, autore di un vero e proprio dizionario geografico della Sicilia (1709)[3], impiegava tra le varie fonti scritte proprio la relazione del Camilliani.

Da alcuni anni, lo scrivente conduce un lavoro di ricerca sulla costa siracusana che, tra l'altro, sta consentendo di riconoscere e geolocalizzare quasi tutti i "luoghi" costieri menzionati nelle varie relazioni dei tecnici impegnati nella difesa del litorale nel corso dei secoli. In questa sede, per ovvie ragioni di spazio, si desidera dare un'anticipazione di tale ricerca, focalizzando l'attenzione sulla costa compresa tra Ognina e capo Santa Panagia e sulle relazioni cinquecentesche di Spannocchi, Camilliani e Fieschi, integrate quando

CC BY ND

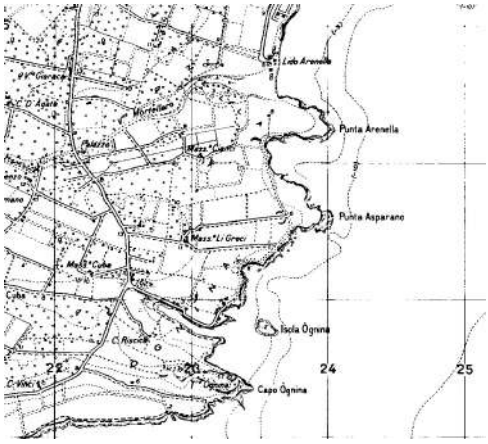


Figura 1. Costa da Ognina all'Arenella (IGM 277 I NO, particolare – scala 1:25000).

necessario con notizie acquisite da altre fonti di vario genere. Lo scopo finale è quello di offrire una inedita ricostruzione di topografia litoranea rintracciando una serie di elementi di interesse storico, spesso passati inosservati agli studiosi, puntualmente localizzati e contestualizzati nel territorio odierno.

La costa in esame comprende siti che per la loro posizione strategica sul mare, fattore fondamentale per abitanti e naviganti di ogni epoca, fanno la loro comparsa già nelle fonti di età antica o in opere geografiche e di erudizione tra medioevo e inizi dell'età moderna. Nel "libro di Ruggero" (1154), al-Idrisi citava *'al 'ankinah*, *'anf 'al ḫinzîr*, *ḫandaq 'al ġarîq* ossia rispettivamente Ognina, "punta di Porco" (capo Murro di Porco) e "Fosso dell'annegato" a sei miglia a nord di Siracusa, identificato con capo Santa Panagia[4]. Lo storico siracusano Claudio Mario Arezzo, nella sua descrizione corografica della Sicilia (1537), citava il *Plemmyrium promontorium* con un'isoletta dirimpetto, celebre per l'assedio ateniese di Siracusa narrato da Tucidide, dichiarando che al suo tempo si chiamava *Massaoliverem* (Massolivieri) e culminante nel *Rai cansir* (capo Murro di Porco); seguivano, a sei miglia più a sud, il *Longum promontorium* con *statio parva* (capo Ognina e il porto) e il contado limitrofo chiamato *Longarinus*[5]. Nell'operetta anonima "La descrittione dell'isola di Sicilia" (1546), breve ed essenziale, si riproponevano i medesimi luoghi quali l'isola di *Longhina*, dove potevano fermarsi venti "legni sottili", il *Rasigazir*, il *Plemmyrium* con l'isoletta difronte appellata *di S. Martiano* e il *capo di Siracusa* (capo Santa Panagia). Infine, lo storico Fazello (1558) citava i siti di *Plemmyria parvula insula* (ribadendo il nome di *S. Martiani*), *Chersonesus* o *Plemmyrium* (allora detto *Massa Oliveria*), *Longum promontorium* con porto e isolotto (*Lognina*)[6].

Ognina (IGM 277 I NO)

A una decina di chilometri a sud di Siracusa, si apre il pittoresco porto-canale di Ognina con orientamento est-ovest [fig. 1], un'insenatura bislunga di antichissima formazione fluviale, con una lunghezza di 500 m circa e una larghezza massima presso la bocca di 160 m circa, protetta a sud dall'omonimo capo su cui si erge ciò che resta dell'antica torre di avvistamento. Quella di Ognina è una costa disseminata di varie evidenze archeologiche prevalentemente pertinenti ad attività industriali quali la coltivazione della pietra (latomie) e la produzione della calce o, secondo un'altra più recente tesi, della porpora[7]. Difronte all'imboccatura del porticciolo, alla distanza di 150 m circa, giace l'isolotto tanto noto agli archeologi per la sua peculiare stratigrafia che fu oggetto, nel 1964, di alcuni saggi di scavo che misero in luce varie fasi preistoriche e i resti di una piccola basilica bizantina[8]. Durante questo lunghissimo arco cronologico l'attuale isolotto era un promontorio dell'antistante terraferma[9].

Camilliani, nella sua dettagliata descrizione tecnica, restituiva con molta cura la topografia del *Porto di Lognina* rilevando una lunghezza di 200 canne e una larghezza di 30 canne (1 canna siciliana = 2.06 m[10]). Annotava che il basso fondale era riempito con pietre dalle saettie arrecando grandissimo danno[11], si presume per scoraggiare lo sbarco del nemico. Osservava poi l'isoletta, con un circuito di 200 canne, che "[…] se fusse stata posta con artificio per difesa del porto, non si poteva accomodar meglio"[12], notando "[…] in mezzo una cisterna antica molto maravigliosa, e per la parte di Greco tiene alquanto di seccagna a guisa di

Figura 2. Isolotto di Ognina: A) tomba a grotticella artificiale; B) resti dell'istmo (elaborazione da Google Earth).

catena, che attraversa da terra all'isola […]"[13]. Nella "cisterna", che Camilliani scorgeva con evidente stupore, con ogni probabilità deve riconoscersi la tomba a grotticella artificiale dell'età del Bronzo ricavata al centro della scogliera occidentale [fig. 2], sommersa dal mare per i cambiamenti occorsi nei millenni, che entrerà nella letteratura archeologica soltanto nel 1966[14]. Il secondo dato anticipa persino le conoscenze paleogeografiche del sito, poiché la secca "a guisa di catena" è certamente ciò che sopravviveva (e sopravvive) dell'antico istmo di collegamento con la terraferma [fig. 2]. Bisognerà attendere le ricerche sottomarine, pionieristiche, del secolo scorso per disporre della prima documentazione, grafica e descrittiva, della dorsale rocciosa che formava l'antico istmo[15].

Altrettanto minuziosa è la descrizione fisica del sito ad opera di Fieschi, che forniva alcuni dettagli fondamentali non presenti nel resoconto di Camilliani. Il porticciolo era capace di 80-90 imbarcazioni tra galeotte e brigantini e vi era un movimentato traffico di vascelli, che trasportavano la calce da destinare alle fortificazioni di Siracusa, oltre naturalmente il via vai quotidiano dei pescatori; nei pressi era una "[…] cappella antica nominata Nostra Signora di Longina"[16] (cioè *Lognina*), evidentemente il luogo di culto della piccola e umile comunità locale che doveva vivere delle risorse del mare e della terra. Della chiesetta oggi nulla rimane, ma esiste un'eccezionale rappresentazione nella bella e suggestiva veduta del porticciolo per mano dell'olandese Willem Schellinks[17] [fig. 3], che intraprese il suo viaggio in Sicilia nel 1664. La veduta non ha precedenti simili ed è una affascinante "fotografia" del porticciolo, così come appariva agli occhi del grande artista, con la chiesa della "Madonna di Longaia" e, dalla parte opposta, la torre di avvistamento dalla forma cilindrica e slanciata. La chiesa è riprodotta con un portico in legno sorretto da colonnine, dove stazionano due uomini vicino l'ingresso, e un campanile. Infine, alla sinistra della chiesetta, e a breve distan-

Figura 3. Porticciolo di Ognina secondo W. Schellinks, 1664 (da Dufour 2013, pp. 164-165).

za, sulla campagna si stagliano otto colonne di pietra di varie altezze. Dal diario di viaggio di Schellinks[18], si apprende che giunse a Ognina il 9 settembre a bordo di una feluca, dopo aver superato Siracusa e il capo Murro di Porco, costretta a riparare nel porticciolo per le avverse condizioni del tempo. L'artista si fermò a cenare presso la chiesetta, per poi trascorrervi la notte, in cui vide un grande crocifisso che, miracolosamente, era sfuggito a un incendio appiccato dai corsari. Il giorno successivo, il maltempo impedì la ripresa del viaggio per cui Schellinks soggiornò ancora, consumando una cena a base di pesce; giorno 11 settembre, dopo aver pagato il guardiano della chiesetta, il viaggio di Schellinks e dei suoi compagni riprese via mare verso sud.

Secondo lo storico Giuseppe Maria Capodieci, il famigerato Dragut e i suoi corsari, nel 1555, sbarcarono nel porticciolo, saccheggiarono alcune abitazioni e incendiarono la chiesetta, ma le fiamme risparmiarono un'immagine "[…] settipalmare del Santissimo Crocifisso, dipinta in tavola […]"[19]. L'autore, inoltre, aggiungeva che "Abbiamo da un consiglio tenuto a 20 Giugno 1654 che fra le altre disposizioni si determinò di dare once sei alla Madonna di Lognina, per supplire alle spese della nuova chiesina, che cascò con le piogge"[20].

Le informazioni offerte da Camilliani e Fieschi possono essere integrate, ulteriormente, con dati contenuti in altri testi "tecnici". Filippo Geraci, capitano e pilota reale della Squadra di Sicilia, nel suo portolano di fine XVII sec.[21], oltre che sottolineare l'origine fluviale del porticciolo di *l'Ogniani*, affermava che i bastimenti potevano anche ormeggiare senza ancore, ma legate alle "prese di pietra"[22]. La scogliera meridionale del porticciolo presenta una decina di bitte (o poco più) intagliate sulla superficie rocciosa[23], alcune di fattura molto grossolana, che dovrebbero in effetti corrispondere alle "prese". Se così fosse, quella del portolano sarebbe la prima (forse unica) attestazione storica dell'uso di bitte in Ognina, ma non è da escludere una loro origine molto più antica[24]. Peraltro, il tentativo di datarle con un'analisi tipologica sarebbe ostacolato dalle più recenti tracce di usura relative all'impiego che, oggigiorno, ne fanno diportisti e pescatori.

Il mare di Ognina vide il fiorire di una piccola tonnara di cui dava cenno il cavaliere Castelalfiere, nel 1714, in qualità di colonnello al servizio del re di Sicilia Vittorio Amedeo II, aggiungendo anche che nel porto le barche "[…] fanno li loro negozi et ogni lucro commodo e frode per il Reggio Patrimonio"[25]. La

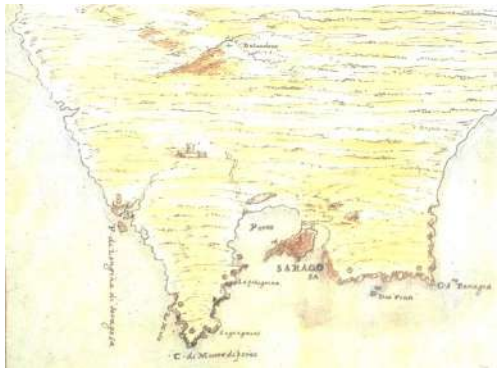


Figura 4. Torre di Ognina; Figura 5. Territorio siracusano secondo T. Spannocchi, 1578 (da Dufour 1992, n. 280).

tonnara, alla fine del XVIII sec., era menzionata dal marchese di Villabianca sulla scorta delle "Pescagioni" di Cesare Gaetani conte della Torre[26]; fu rimossa nel XIX sec. per il suo scarso prodotto ittico e per avvantaggiare quella di Marzamemi[27]. In questo periodo, a detta del capitano inglese William Henry Smith, Ognina contava un centinaio circa di abitanti sparpagliati nelle campagne senza costituire un vero e proprio villaggio[28].

Il porto-canale, vivace scalo e facile approdo, era costantemente sorvegliato dalla torre di avvistamento posta sul capo Ognina [fig. 4], a 250 m circa a sud, edificata nel XV sec. da re Martino e oggi apprezzabile, in parte, grazie a un intervento di recupero ad opera della Soprintendenza di Siracusa nei primi anni Duemila[29]. In una veduta di Spannocchi (1578), si distinguono la torre sopra il promontorio, il porto-canale, l'isolotto difronte e un piccolo fiume che, partendo dalle campagne interne, finiva il suo corso nel porticciolo [fig. 5][30]. La torre di Ognina versava in cattive condizioni già nel XVI sec. e nonostante ciò continuò a svolgere, non senza difficoltà, il suo prezioso compito di avvistare e segnalare in tempo reale l'arrivo imminente dei corsari. L'ingegnere senese osservava: "Questa torre è piccola assai et per guardare il porto è troppo alta, sarebbe bisogno farli un recinto a piedi di 3 canne d'altezza sopra il quale potesse stare un pezzo di bronzo almeno et alla torre farli fare il parapetto che già è cascato quasi tutto atorno"[31]. Negativo anche il giudizio di Camilliani, anni dopo, che vedeva la torre antica per metà rovinata, bisognosa di un ingrandimento per garantire davvero la sicurezza del porto[32], progetto illustrato in un'apposita tavola in cui si vede la torre dalla pianta circolare e con corpo cilindrico. Dello stesso parere era Fieschi, che ribadiva la necessità di rifare una torre più grande scendendo nei minimi particolari tecnici[33]. Come da prassi generale, dalla torre i guardiani segnalavano l'avvistamento di navi corsare emettendo segnali di fumo e di fuochi, rispettivamente di giorno e di sera[34], oppure suonando la buccina per allertare i contadini affinché difendessero le imbarcazioni[35]. Nonostante tutto, le incursioni dei corsari si protrassero fino ai primi decenni del XIX sec. quando oramai la torre era diroccata[36], a causa di mancata manutenzione e persino di un fulmine[37].

Asparano (IGM 277 I NO)

Descrivendo il litorale a nord del porticciolo di Ognina, Camilliani menzionava la *punta di Sparano* [fig. 1], oltre la quale si apriva una insenatura molto ampia tanto da essere indicata come *porto* "[…] dove nell'intimo di questo si vedono certe fornaci, dove si fa calcina, e si domandano le Calcare"[38]. Il Fieschi, nel riportare la medesima notizia, offriva qualche dettaglio ulteriore: "Et ivi all'intorno [della insenatura] infra terra appresso mare li sono diverse calcare a dove coceno calcina per la fabricha di

Figura 6. Baia di Asparano, probabile fornace per calce (da Scalora 2021, p. 8).

Saragosa, et di continuo li sono barche a caricare detta calcina et dove cargano dette barche gli è un puoco di spiagia di giare che dura un tiro di mano"[39]. L'identificazione del *porto di Sparano* è operazione semplicissima grazie alle descrizioni puntuali della costa, alla mappa di Camilliani in cui è riprodotto il litorale in oggetto con i relativi toponimi e al fatto che questi ultimi si sono conservati fino ai nostri giorni. Si tratta della grande insenatura (lunga e larga 500 m circa) costretta tra punta Asparano a sud e punta Arenella a nord (lunghe 500 m circa)[40], rispettivamente *punta di Sparano* e *punta di Sparanello* per Camilliani. Nella scogliera calcarenitica occidentale, quindi nel settore interno della baia, vi sono alcune escavazioni più o meno circolari recanti tracce di combustione sulle pareti o sul fondo [fig. 6], per la verità in pessime condizioni a causa dell'incessante erosione marina. Per quello che si riesce a vedere, tra crolli e vegetazione sul piano di campagna, vi sono almeno sette strutture ma dovevano essere di più. L'ubicazione dell'impianto coincide con la topografia litoranea restituita dai tecnici mentre le caratteristiche formali, le tracce di fuoco e lo sviluppo planimetrico generale tradiscono un'attività industriale che potrebbe essere quella finalizzata alla produzione di calce, cuocendo la pietra calcarea all'interno delle strutture interamente ricavate nel terreno roccioso per impedire la dispersione del calore, la quale poi era trasportata via mare a destinazione[41]. Quest'ultima fase è accertata in particolare da Fieschi che, a proposito del porticciolo di Ognina, come già visto, riferiva del traffico di vascelli carichi di calce da destinare alle fortificazioni di Siracusa.

Arenella (IGM 277 I NO)

Superata la punta di *Sparanello* (o *Sparanelo lo Piccolo* secondo Fieschi), appariva finalmente una vera e propria spiaggia appellata semplicemente *Renella* (oggi più comunemente Arenella[42]) [fig. 1] dove, a poca distanza dalla battigia, era un omonimo gorgo di acqua dolce alimentato da alcune fonti secondo Camilliani[43], che disegnava nella suddetta pianta generale del territorio. Invece, Fieschi scriveva che il "pantanello" era di acqua salmastra e che vicino sgorgava una fonte d'acqua dolce a volte raggiunta dai corsari[44]. Alle descrizioni dei tecnici, deve aggiungersi la piccola ma significativa notizia dell'erudito Massa che asseriva trattarsi di "[…] una polla d'acqua dolce, mandata dal vicino Vallone"[45], che dovrebbe essere quella linea sinuosa segnata, approssimativamente, dal Camilliani nella pianta generale. Il *gorgo della Renella* esiste ancora oggi, circondato da alti canneti dove nidificano varie specie di uccelli, nel punto in cui sfocia il vallone Mortellaro, a carattere torrentizio, quando alimentato dalle forti piogge invernali. Peraltro, la riproduzione del gorgo nella pianta di Camilliani dà l'impressione che fosse allora più esteso di oggi, probabilmente in seguito ridotto da interventi antropici a scopo agricolo.

Comunque sia, la grande insenatura di Asparano, le calette lungo i due promontori contigui, le sorgive e la spiaggia dell'Arenella costituivano un'area abbastanza invitante per i corsari, ragione per cui si pensò di progettare una torre di guardia a pianta quadrata sul terrazzo di punta Arenella[46], che in seguito non fu costruita. Tuttavia, Fieschi informava che presso punta di *Sparano lo Grande* (cioè, punta Asparano) vi erano d'estate, ogni notte, tre guardiani a cavallo che a turno perlustravano la costa; uno raggiungeva la torre di Ognina, un altro la vicina punta di *Sparanello* e un terzo rimaneva sulla punta di *Sparano*. Alla vista di vascelli nemici, si dava l'allarme suonando la brogna e urlando «salva, salva»"[47].

Fanusa e Terrauzza (IGM 274 II SO)

Procedendo pochi chilometri a nord, si giunge alla località di Fanusa con un'ampia insenatura in parte interessata da una spiaggetta e delimitata a nord-est da punta Milocca [fig. 7], dirimpetto alla quale sono due piccoli scogli omonimi. Camilliani asseriva che la spiaggia per la sua lucidezza era visibile a distanza dal mare e che poteva essere facilmente raggiunta dai corsari[48]; Fieschi sottolineava l'importanza di erigere nei pressi una torre di avvistamento, che avrebbe comunicato con quella di Ognina più a sud[49]. Seguendo il litorale verso nord-est, si apre la rada di Terrauzza che come una cerniera unisce il tavolato costiero alla penisola della Maddalena, o Plemmirio, dominata all'interno da un largo pianoro sommitale che raggiunge l'altezza massima di 60 m slm e digrada verso il mare tutto intorno. Nei pressi della baia di Terrauzza (appellata *cala del Luzzo*), qualche anno prima che i suddetti tecnici facessero le loro ricognizioni, i corsari erano riusciti a catturare diciotto persone[50], le quali vivevano nelle fertili terre circostanti coltivate a vigneti[51]. All'interno della insenatura, a breve distanza dal mare, erano i ruderi della torre di *Terra Aguzza* "[…] inabitata e molto antica, laddove a quei contorni si tiene il pascolo di molti armenti di quel paese"[52]. La torre, distante dal mare un tiro di archibugio, aveva pianta circolare, era posseduta dalla madre del barone di Milocca, e aveva un baglio con pozzo d'acqua dolce, il tutto circondato da terre fertili e vigneti[53]. La torre è sommariamente disegnata nella pianta generale di Camilliani.

Plemmirio (IGM 274 II SO)

Superata l'insenatura, i tecnici descrivevano la brulla falesia ad est caratterizzata dal *Capo di Mele* e dal promontorio di *Resghansir* ossia *Murro di Porco* [fig. 7], lunga complessivamente 3 Km circa, punti che necessitavano di torri come già rilevato da Spannocchi e poi ribadito da Camilliani e Fieschi. Nel tratto costiero tra Capo di Mele e Capo Murro di Porco, oggi noto come *Costa Bianca*, vanno collocati due

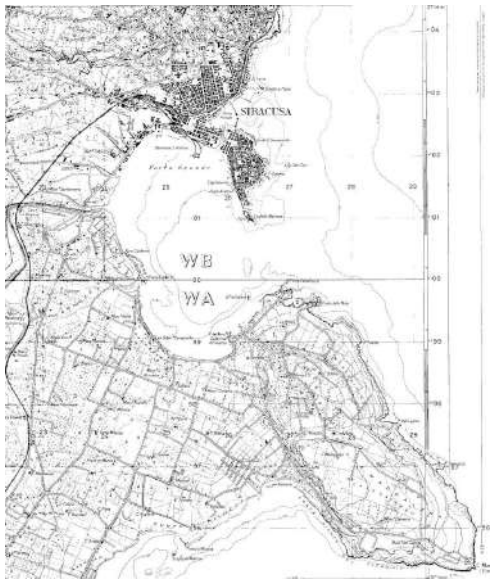


Figura 7. Costa da Fanusa a Siracusa (IGM 274 II SO, particolare – scala 1:25000).

"luoghi" menzionati da Massa ossia la *Scalilla* e le *Saline*[54]. Come spiegato dall'autore, il primo era così appellato forse per lo scalo delle barche che caricavano la calce lavorata nei pressi; il secondo, invece, perché negli anfratti della scogliera vi si depositava il sale marino naturalmente. Un fenomeno molto comune in qualsiasi scogliera dove ci sia sufficiente spazio affinché l'acqua del mare possa rimanere incastrata, quindi stagnare, infine evaporare rilasciando il sale sulla roccia.

Segnalato da un faro del 1859[55], il Murro di Porco è sempre stato una minaccia per i naviganti a causa della sua secca, segnalata già nel portolano "Rizo" (1490)[56], e offre un particolare fenomeno idropneumatico per cui il mare si insinua, impetuoso, in condotti naturali della scogliera da cui viene espulso, con smisurata potenza, per un foro apicale sulla superficie rocciosa emersa generando una colonna d'acqua, a guisa di spruzzo, che si alza in aria per diverse decine di metri. Questo fenomeno, oggi impropriamente chiamato "geyser", è attestato per la prima volta nel portolano di Geraci, descritto in questi termini inequivocabili: "si notifica ancora che vicino del Murro di Porco dalla parte di tramontana sopra l'altura

delle rocche, vi è buco dentro il quale, quando è traversia l'entra il mare con violenza, e salisce tanto in altura dentro di detto buco, che fa dimostranza come fosse una fiumara"[57].

Doppiato il Capo Murro di Porco, lungo la falesia orientale della penisola, Camilliani e Fieschi notavano varie grotte marine ma del tutto particolare, per le sue caratteristiche, appariva la *grotta della Pellegrina* ubicata all'interno di un'insenatura che molto si addentra nella costa[58]. Sebbene le descrizioni siano esaustive, l'identificazione della grotta, oggi, è possibile grazie soprattutto alla mappa di Camilliani: è la grotta che ancora ritiene il medesimo nome e resa popolare da una leggenda di marinai divulgata dal celebre Enzo Maiorca. La grotta poteva fungere da nascondiglio per i corsari, intenzionati a scorrazzare nei dintorni, ragione per cui Fieschi ne proponeva l'abbattimento[59].

Alla distanza di quasi 3 Km circa dalla grotta, a nord, tra il Plemmirio e la città di Siracusa si apre la bocca del Porto Grande compresa tra punta Castelluccio (nel Plemmirio) e la punta meridionale di Ortigia occupata dal castello Maniace [fig. 7]. Dalla costa del Plemmirio, si allungano in mare punta della Mola (lunga 300 m circa) e la suddetta punta Castelluccio (lunga 250 m circa) che racchiudono una baia, conformata a piccolo porto, registrata dai tecnici come *Mazzaliveri*, *Mazalovieri*, ecc. (oggi Massolivieri). Spannocchi progettò di dotare la zona di una torre che, insieme al castello Maniace sul versante opposto, potesse sorvegliare l'entrata del porto, e precisamente in un luogo detto *La Pelegrina* corrispondente all'attuale punta della Mola. In seguito, Camilliani e Fieschi, per le medesime ragioni di difesa, pensavano di costruire un forte sullo scoglio *Castelluzzo* posto sulla bocca del Porto. Quest'ultimo asseriva che nei pressi della vicina insenatura di Massolivieri si cucinava la calce da destinare a Siracusa, all'interno di quattro calcare distanti dal mare un "tiro de mano" (cioè alcuni metri), vi era un pozzo d'acqua dolce e i guardiani di Capo Murro di Porco vi tenevano la loro barca[60]. È interessante constatare che proprio lungo la bassa scogliera di Massolivieri si estende un vasto impianto costituito da varie decine di larghe escavazioni più o meno circolari, spesso lambite o inondate dal mare, ritenute comunemente fornaci per calce di età romana[61], ma che secondo più recenti indagini sarebbero vasche per la lavorazione della porpora[62].

Un ultimo elemento topografico è eccezionalmente documentato da Spannocchi nella veduta generale del Porto Grande, poco lontano dalla linea di costa, ovvero un piccolo rilievo, alle spalle della suddetta baia, denominato *Lo mondio*. È lo stesso toponimo impiegato dall'archeologo Paolo Orsi, alla fine del XIX sec., contestualmente al ritrovamento dei resti di un grande monumento circolare, posto sulla sommità della "collina del Mondjo" nella zona settentrionale del Plemmirio, interpretato come poliandro dei Siracusani rimasti uccisi durante l'assedio ateniese di Siracusa (415-413 a.C.)[63]. Il monumento era già noto, parzialmente, agli eruditi sin dal XVII sec. quando il siracusano Vincenzo Mirabella scriveva che il sito era chiamato *Mondio*, a suo dire, per il tumulo formato dalle rovine[64]. Dunque, sicuramente la collina disegnata da Spannocchi è la stessa altura in seguito menzionata da vari eruditi, per la presenza dei resti antichi che attribuivano a un'opera militare dell'assedio ateniese, e poi esplorata da Orsi.

Siracusa e i suoi porti (IGM 274 II SO)

Oltrepassate la baia di Massolivieri e punta Castelluccio, si accede al Porto Grande che ha una larghezza massima di 3 Km circa [fig. 7]. Lungo il litorale, i tecnici registravano numerosi "luoghi" tra cale, punte e spiagge, i più importanti dei quali segnati nella veduta di Spannocchi e nella mappa di Camilliani. Tutto il versante meridionale del Porto, allora più di oggi per buona parte interessato da arenile, aveva in un'antica chiesa dedicata a Maria Maddalena il principale punto di riferimento. Spannocchi segnalava, ad esempio, la *plaia dela Maddalena*, le *Rupi di Calarini*, la *plaia de las columnas*, *la plaia*.

In seguito, Camilliani annotava che "[…] scorrendo per un terzo di miglio la spiaggia scoperta, si giunge ad una punta alquanto rilevata, là dove si vede un'anticaglia detta di S.

Maddalena; e tirando con un'altra piegatura di lito del medesimo spazio, tutta arenosa e scoperta, quale piglia il nome della medesima punta, si arriva a certi scogli chiamati di Sgotto, […]"[65]; qualche dettaglio in più era offerto da Fieschi: "Segue appresso la spiaggia della Maddalena che dura miglio uno di spiagia arenile, et rochi e secagni, et infra terra a due tiri de archibuso da mare gli è la chiesa nominata pur la Maddalena, et in detto loco gli sono aqua dolze in abondantia tutto l'anno"[66]. Questa topografia costiera può apprezzarsi direttamente nella mappa di Camilliani, dove peraltro l'autore si preoccupava di inserire alcuni edifici in prossimità della costa, uno dei quali probabilmente è la chiesa di S. Maria Maddalena.

Queste fonti bastano a certificare che la chiesa di S. Maria Maddalena fosse ubicata nei pressi della costa meridionale del Porto e non, come si crede comunemente, nel territorio del Plemmirio: ciò perché molti sono fuorviati dalla denominazione cristiana di "penisola della Maddalena" con cui è anche noto, da alcuni secoli, il Plemmirio[67].

Al di là delle preziose informazioni ricavate dalla produzione cosmografica, la prima attestazione scritta, indiretta, si legge nella bolla di papa Alessandro III del 1168 che menziona, tra l'altro, un "casale S. Maria Magdalena" concesso da Guglielmo II al vescovo di Siracusa Riccardo Palmieri (Richard Palmer)[68]. Una seconda attestazione è nel Privilegio "De pascendis bestiis in terris sylvestribus Insulae Sanctae Mariae Magdalenae", degli inizi del XIV sec.[69], con cui il re Federico III d'Aragona ordinava al giustiziere del Val di Noto di far rispettare gli usi civici nei suoli demaniali, qualora il vescovo di Siracusa Filippo Sanchez de Asur, che aveva precluso il pascolo nelle terre della "Isola di S. Maria Maddalena", non avesse obbedito all'allegata lettera patente[70]. Nello stesso periodo la chiesa risulta tra quelle siciliane soggette alle decime ecclesiastiche (1308-1310)[71]. Un altro documento, molto interessante dal punto di vista topografico, è il Privilegio "De sententia fani Milocchae" del 1338. Pietro Ximenes, nel ruolo di luogotenente del maestro giustiziere conte Blasco Alagona, e i giudici della Magna Regia Curia sentenziavano

Figura 8. Ubicazione del tempio di Ercole secondo V. Mirabella, 1613 (tav. IV, particolare).

sul fano di Milocca precisando che l'omonimo feudo era "[…] posito in territorio civitatis Syracusarum secus terras Ecclesiae Sanctae Mariae Magdalenae, prope feudum quod dicitur lu carrozono"[72].

Nel medesimo secolo la chiesa accolse l'eremita siracusano Federico Campisano, che condusse una vita colma di virtù liberando molti da vessazioni demoniache e infermità, resuscitando un morto, coltivando il dono della profezia. La sua dipartita (2 agosto 1335) fu comunicata, miracolosamente, dalle campane delle chiese di Siracusa e il corpo, prelevato dalla chiesa della Maddalena, fu trasferito in Cattedrale per essere sepolto[73].

Dopo le fondamentali testimonianze topografiche del XVI sec., la chiesa normanna di S. Maria Maddalena si impose come luogo iconico del paesaggio costiero del Porto di Siracusa nella vasta produzione erudita e cartografica ove, spesso, era evocata indirettamente con l'agiotoponimo *Maddalena* riferito a punte o spiagge. Inoltre, la memoria è stata garantita e protratta nei secoli da una radicatissima convinzione secondo cui la chiesa fosse stata eretta sui resti di un tempio dedicato a Eracle (o Ercole)[74] [fig. 8], connesso alle vicende militari dell'assedio ateniese. Nel 1698 fu affissa un'iscrizione che rinnovava il ricordo del monumento pagano[75], presumibilmente perché il terremoto del 1693 aveva messo in luce delle preesistenze. In verità, come poi dimostrato nel XIX sec., il tempio doveva sorgere nei pressi dell'Epipoli[76]. Vicino la chiesa, infine, vi era una fontana dagli eruditi identificata, senza

Figura 9. Costa da scoglio "Due Fratelli" a capo Santa Panagia (IGM 274 II NO, particolare – scala 1:25000).

alcun fondamento, con la fonte *Magea* menzionata dall'autore latino Plinio[77], fontana presso cui, nel XIX sec., si rinvennero frammenti di incrostatura di marmi che forse la ornavano[78].

Un'ultima rilevante testimonianza è contenuta nella ottocentesca ricostruzione storica di Siracusa ad opera di Serafino Privitera, che rammentava il tempio di Ercole sulle cui rovine era sorta la chiesa normanna[79], sita "[…] in su la spiaggia del Plemmirio" e non più esistente[80]. E nella coeva produzione cartografica si avverte una generale confusione, come se in effetti oramai se ne ignorasse l'esatta ubicazione. La carta IGM del 1868 (1:10.000) riportava *la Maddalena* nei pressi del litorale del Porto non molto lontano da *il Piro* (l'odierna punta del Pero), la stessa ubicazione è registrata nella carta IGM del 1879 (1:100.000) e in quella del 1943 (1:25.000). Ma, nel frattempo, una carta del 1887 (1:8.000) collocava *la Maddalena* un po' più a nord sulla costa nel punto in cui figura un piccolo edificio, abbozzato con una sottilissima linea nera a guisa di rettangolo. Infine, la presunta indicazione della chiesa è assente in altre carte IGM a partire dagli inizi del secolo scorso, pur conservando la medesima denominazione per designare la contrada.

La chiesa della Maddalena non era l'unica anticaglia nel paesaggio costiero del Porto. In prossimità della foce del fiume Anapo, Camilliani notava il *pantano delle Colonne* (ovvero l'omonima *plaia* di Spannocchi) così appellato perché difronte, non lontanissimo dal litorale, si ergeva un tempio dorico con alcune colonne in piedi e per terra, ridotte in pezzi oramai[81]. Si tratta del tempio di Zeus edificato su un poggio naturale che sovrasta le campagne circostanti prospettando, verso est, sulla fascia costiera del Porto[82]. L'ingegnere fiorentino aggiungeva che tutto il resto della spiaggia sino a Siracusa conservava "[…] le vestigie di molti edificii antichi"[83] e che durante la sua visita in città, il 24 febbraio 1584, degli uomini scoprirono a "un tiro di fromba" dall'abitato, scavando in un giardino, "[…] un appedamento fatto di quadri di pietra intagliati di maravigliosa grandezza, ed appoggiati a quelli si trovano due pezzi di statue vestite, di marmo greco, di stupenda e mirabil bellezza"[84].

Soffermandosi poi sul Porto Piccolo[85], Camilliani dichiarava con enfasi di aver visto "reliquie" del fondale lastricato di "pietre quadrate" e, seguendo alla lettera il Fazello che vi aveva visto anche un antico acquedotto[86], lo identificava col "porto marmoreo" citato dall'autore latino Floro[87]. Quest'ultimo con l'espressione "portus ille marmoreus"[88], in verità, non precisava né a quale dei due porti si riferisse, né il significato specifico di *marmoreus*, per cui il passo è stato variamente interpretato dagli studiosi.

La falesia di capo Santa Panagia (IGM 274 II NO)

La scogliera orientale di Siracusa bruscamente si alza a picco sul mare, per oltre 4 Km, fino a culminare nel capo Santa Panagia presso il quale vi sono i resti della tonnara un tempo rinomata [fig. 9][89]. Nelle acque antistanti alla falesia, a sud del capo, svettano gli scogli (o scoglio) "Due Fratelli" sede di alcune leggende metropolitane[90]. Menzionati per la prima volta contestualmente alla notizia del ritrovamento, nel 1553, di una porta e di una strada antiche in prossimità della costa dirimpetto[91], gli scogli non potevano certo sfuggire all'attenzione degli ingegneri. Spannocchi pensò di progettare una torre per il Capo S. Panagia e un'altra "[…] vicino alli 2 scogli detti li 2 frati che si risponderà con Saragosa et con il detto capo et anco sicurarà li detti scogli dove alcune volte

sono stati vascelli inimici et fatto assai danno […]"[92]; Camilliani, invece, così li segnalava dopo aver citato la cala dello *Stornello*: "Lontano da questa cala un tiro d'archibugio si veggono in mare due scogli isolati, molto alti e grossi, quali sono dimandati li Due Frati"[93]. Più generoso nelle informazioni Fieschi, che ne sottolineava la pericolosità in caso di attacchi corsari: "sono dui scogli discosti da terra a mare un tiro de archibuso alti due canne, et quello che è più a mare resta pertusato, che trapassa da una banda l'altra, et diverso a mezzo giorno gli po' stare un bregantino coperto che di terra non si po scoprire et con facilità si potria far cadere al basso con spesa di 12 in 15 onze, dove de rimpetto in terra gli è un vallone che corsari li pono far delle imboscate como di già altre volte hanno fatto et per tal rispetto non saria male a far cadere detto scoglio a mare per levar a l'inimico detto nido per essere si vicino alla citta"[94]. Gli scogli, per essere tra loro vicinissimi e in prossimità della cala dello *Stornello*, costituivano una minaccia reale al punto di pensare a un intervento di demolizione dello scoglio "pertusato" (quello maggiore), evidentemente così chiamato per le due piccole cavità naturali che trapassavano la roccia (ma, a causa di una mareggiata nel 2017, ne resta soltanto una), il che ricorda tanto lo stesso trattamento riservato alla grotta della Pellegrina. Più tardi, i "Due Fratelli" guadagnavano una citazione tra gli scogli della Sicilia nell'opera di Massa: "[…] due Scogli eminenti, ed isolati, distanti tra se pochi passi, ed appena 40 dalla riviera nel mare di Siracusa tra li Capi Spuntone e di Santa Panagia"[95]. Persino lo scrittore francese Dominique Vivant Denon nella sua visita a Siracusa, tra le mete siciliane del *Grand Tour*, non mancava di notare gli scogli: "Vis-à-vis sont deux écueils, appellés à présent les Deux Freres. Je pris un bateau, et j'en fis le tour, sans découvrir aucuns vestiges de fabriques ni de travail dans le rocher"[96]. Mosso dal desiderio di rintracciare le antichità di una città un tempo gloriosa, con una barca perlustrò gli scogli senza scorgere alcun avanzo di fabbrica. Una rara eccezione, infine, è data da una mappa britannica, del 1839, in cui è riportata la dicitura *Perforated Rock* con palese allusione alle cavità dello scoglio maggiore.

Superato capo Santa Panagia [fig. 9], la falesia si sviluppa improvvisamente verso ovest dove il terrazzo naturale, digradante verso il mare, è segnato da uno strettissimo vallone terminante nella pittoresca baia su cui prospetta la vecchia tonnara. Così Camilliani descriveva il luogo dopo aver menzionato il suddetto promontorio e l'omonima cala: "Finendo questa con una punta, si ristringe e congiunge con uno stazzone assai commodo per corsali, dondechè a guisa di un porto molto lungo e serpeggiante si stende tanto in terra, che niuna sorte di fortuna la può alterare; sicchè per il fondo del mare e per la sua capacità commodamente ci possono stare sei galeotte accompagnate con una grossa squadra di bergantini. E stendendosi per questo canale dalla bocca al fine per spazio di 150 canne, si trova un fonte d'acqua dolce maraviglioso, ma non di molta quantità; ed in canto a questo si vede un piccolo oratorio detto di Santa Panagia"[97]. L'ingegnere, oltre a offrire una suggestiva immagine del vallone, informava dell'esistenza di un oratorio identificabile, oggi, con l'ambiente rupestre bizantino di Santa Panagia[98]. Ancora una volta maggiori dettagli sono forniti da Fieschi: "Segue appresso a tiro de archibuso di timpe di roche il porto di Santa Panasia, porto che entra infra terra un altro tiro di archibuso, et della sua largeza un altro tiro, et è malo porto per corsari et molto pericoloso di caputa di 20 ovvero 25 vaseli tra galeotte et brigantini, che chi non li va sopra non si pono scoprire, et pono metter giente in terra, et al spesso gli sono vaseli de inimici, et di gia in mare et in quelle campagne gli hanno pigliato delle persone, et infra terra alla ripa del mare gli è una fontana di aqua dolze in abondantia tutto l'anno, aqua che viene di uno vallone che risponde in detto porto, et corsari di gia più volte gli hanno fatto aqua, et è porto sicuro di ogni vento, et del continuo gli sono poveri pescatori a pescare, et sarà causa la sopra detta torre in detto porto di salvare ogni anno di molte persone"[99]. Come prevedibile, il piccolo porto naturale era sovente raggiunto dai corsari, sia per il facile approdo che per la presenza di acqua dolce, i quali in qualche caso rapirono

Evidenze	Località	Fonti scritte	Identificazione
Cisterna antica	Ognina	Camilliani	Tomba preistorica
Secca a guisa di catena	Ognina	Camilliani	Antico istmo
Chiesa di Nostra Signora / Madonna	Ognina	Fieschi, Schellinks, Capodieci	/
Prece di pietra	Ognina	Geraci	Bitte
Fornaci per calce	Asparano	Camilliani, Fieschi, Massa	Escavazioni circolari
Gorgo	Arenella	Camilliani, Fieschi, Massa	Polla d'acqua presso foce del Mortellaro
Secca	Plemmirio	Portolano "Rizo"	Secca del Muro di Porco
Fiumara	Plemmirio	Geraci	Cosiddetto "geyser"
Grotta della Pellegrina	Plemmirio	Camilliani, Fieschi, Massa	Grotta della Pellegrina (*Pillirina*)
Mondio	Plemmirio	Spannocchi	Collinetta e monumento di età greca
Chiesa di S. Maria Maddalena	Porto Grande	Camilliani, Fieschi	/
Appodamento	Siracusa	Camilliani	/
Pietre quadrate	Porto Piccolo	Fazello, Camilliani	Materiale lapideo sul fondale
Oratorio	Capo Santa Panagia	Camilliani	Oratorio rupestre presso S. Panagia

Figura 10. Schema di riepilogo con evidenze individuate, ubicazione, fonti principali e identificazione.

persone indifese, ragione per cui necessitava nei pressi una torre.

Osservazioni finali

La lettura delle relazioni di Spannocchi, Camilliani e Fieschi restituisce l'immagine di un litorale vissuto, dove gli uomini quotidianamente svolgevano il loro lavoro nonostante il clima di tensione generale scandito da una costante condizione di allerta. Nel dare conto delle caratteristiche fisiche della costa, gli autori notavano tutta una serie di elementi, naturali e antropici, parte integrante del paesaggio [fig. 10]. Tra quelli antropici, alcuni suscitavano curiosità, altri per la fattura o lo stato di conservazione palesavano una certa antichità, ma non sempre i tecnici potevano possedere le competenze idonee per cogliere determinate evidenze o comprendere del tutto quelle notate.

Il litorale siracusano, prevalentemente roccioso, costituito da innumerevoli propaggini, grotte, insenature e ricco di sorgive e corsi d'acqua, era particolarmente appetibile agli occhi dei corsari che più volte effettuarono razzie. Resta memoria di incursioni fulminee e rapimenti nei siti di Ognina, Fanusa-Terrauzza, Santa Panagia; sebbene oltre i limiti geografici qui fissati, la località di Fontane Bianche va rammentata per un episodio particolarmente cruento occorso agli inizi del XIX sec.: dei corsari turchi assalirono la tonnara fracassando le porte dei casamenti con accette e appropriandosi di qualsiasi cosa[100]. Sulla omonima spiaggia, secondo una leggenda locale, Dragut avrebbe aperto un pozzo da cui attingere acqua[101].

La torre di Ognina aveva una grande responsabilità essendo posta a controllo del porto-canale che, come si è visto, era un approdo vivace ove transitavano uomini e merci. La comunicazione con altre torri prossime non era delle migliori anche per le notevoli distanze: quella di Terrauzza, già mal ridotta nel XVI sec., distava 5 Km circa. Per migliorare la difesa e le comunicazioni furono progettate le torri di punta Arenella e punta Milocca, che non furono poi costruite. La torre di Ognina comunque non era isolata in quanto, nel corso del tempo, i feudatari edificarono proprie torri a difesa dei loro possedimenti. Ne sono un esempio torre "Cuba", 2 Km a ovest nell'omonima contrada, "Torre tonda" sita a 1 Km a nord della precedente, e la più importante torre di Milocca del XV sec. e ricostruita dopo il terremoto del 1693[102].

La produzione della calce costituisce un altro aspetto rilevante[103], ma la mancata descrizione delle strutture di Asparano e Massolivieri non consente di comprendere se fossero in muratura o scavate nel terreno. In quest'ultima tipologia rientrerebbero le strutture "in negativo" di Asparano per cui si è proposto di identificarle con quelle viste da Camilliani e Fieschi, fermo restando che non può esserci una certezza assoluta in assenza di prove archeologiche più stringenti. Che nei paraggi ci sia stata una intensa attività estrattiva della pietra è provato dalla cave, inedite, di punta Arenella

(8 m slm). Si sviluppano seguendo idealmente una linea, nel settore centrale del pianoro, che dalla scogliera meridionale procede verso nord in direzione della spiaggia. Soltanto un'indagine approfondita, dopo la dovuta rimozione della vegetazione spontanea, potrà chiarire scopi dell'attività, tipologia del materiale lapideo estratto e datazione.

Tornando alla calce, anche altri due impianti del tutto simili potrebbero aver svolto la stessa funzione, ubicati rispettivamente 600 m e 700 m circa a sud dell'impianto suddetto. Il più settentrionale, più piccolo, consiste di almeno quattro escavazioni in pessime condizioni e un'altra sembra coperta da terra e vegetazione. L'altro, più esteso e segnalato nel secolo scorso[104], mostra labili tracce di fuoco sui fondi delle strutture ed esiguamente sulle pareti sgretolate. Qualora la lettura interpretativa proposta per i tre impianti fosse corretta, il silenzio di Camilliani e Fieschi sugli ultimi due potrebbe spiegarsi col fatto che furono realizzati prima o dopo la loro ricognizione. Per quanto riguarda la località di Massolivieri, valgono le stesse osservazioni precedenti sebbene qui il caso sia più problematico poiché per le quattro calcare nella campagna presso l'insenatura, viste da Fieschi, non può proporsi (ad oggi) neanche un ipotetico riscontro archeologico. Tuttavia, non è da escludere a priori che alcune delle antiche escavazioni sulla scogliera possano essere state riusate allo scopo di produrre calce.

Le *Saline* sulla costa meridionale del Plemmirio rappresentano indubbiamente uno dei tanti "luoghi" appresi oralmente dai marinai locali oppure consultando fonti scritte non pervenute. È verosimile che chi frequentava questa costa raccogliesse sale dagli anfratti rocciosi per uso personale e del tutto occasionale. A tale proposito va ricordato che, agli inizi del XVII sec., il barone Giuseppe Bonanni fondò le saline di Siracusa all'interno del Porto Grande[105], ma paradossalmente Massa non ne faceva esplicito cenno nella sua dettagliata descrizione forse perché troppo intento a seguire fonti anteriori come la relazione di Camilliani.

A distanza di secoli, è sorprendente constatare come la lettura delle relazioni in oggetto possa offrire, oggi, spunti di interesse archeologico. La "cisterna" nell'isolotto di Ognina e la secca "a guisa di catena" tra questo e la terraferma anticipano sorprendentemente, in un certo senso, le ricerche archeologiche del secolo scorso. La scoperta riferita da Camilliani, durante la visita a Siracusa, dovette entusiasmarlo al punto di cedere "[…] al piacere di rimpiazzare le due scoperte archeologiche del 1530 e 1553, riferite da Fazello, con quella della quale è stato testimone […]"[106]. Lo storico siciliano, infatti, raccontava che in quelle due fortunate occasioni, durante i lavori di scavo delle fondamenta dei bastioni presso il castello "Marietto", si rinvennero prima, nel 1530, sette statue marmoree e una testa di uomo pure in marmo; poi, nel 1553, innumerevoli grandi "pietre quadre" sistemate in cinque ordini e distanziate con "certi spazi misurati"[107]. Molto probabilmente nella medesima zona va localizzato il ritrovamento comunicato da Camilliani, sfuggito all'attenzione degli archeologi; di cosa si trattasse è impossibile stabilire, forse il basamento di un edificio adornato di statue. Particolarmente curiosa è la registrazione di *Lo mondio* nel territorio del Plemmirio, ad opera di Spannocchi, che doveva già alludere al monumento antico, messo poi in luce da Orsi, perché non si comprenderebbe, altrimenti, per quale ragione appellare in quel modo una semplice altura. Peraltro il toponimo, menzionato già in un Privilegio del 1336, dovrebbe significare "tumulo" come in lingua inglese il termine *mound*, con una comune origine latina verosimilmente, il che confermerebbe l'intuizione di Mirabella e avvalorerebbe la tesi interpretativa di Orsi[108].

Dei tre siti religiosi attenzionati, è sopravvissuto fino ai giorni nostri il piccolo oratorio di S. Panagia, ricavato in un recesso roccioso presso la storica tonnara, mentre della chiesetta o cappella di Ognina e della chiesa normanna di S. Maria Maddalena nulla si conserva. Tuttavia, sulla base delle notizie storiche, è possibile provare a determinare l'ubicazione. Per la chiesa di Ognina si dispone, con rara fortuna, del disegno di Schellinks che mostra l'edificio sulla sponda settentrionale del portic-

ciolo e precisamente in prossimità della bocca, molto probabilmente nel punto in cui oggi è un piccolo fabbricato con pianta rettangolare. Secondo le notizie del Capodieci, si evincerebbe che la chiesetta di Ognina non ebbe vita facile, fu ricostruita o ristrutturata (almeno) due volte e quella disegnata da Schellinks dovrebbe essere la nuova chiesa promossa dal consiglio del 1654. Peraltro, la chiesa rappresenterebbe, in termini storici, una sorta di continuità sul piano religioso se si considerano i resti della basilica bizantina sull'isolotto[109].

Molto più problematico il tentativo di risalire alla precisa ubicazione della chiesa di S. Maria Maddalena, nonostante le numerose fonti a disposizione. Come è stato chiarito grazie alla testimonianza di Camilliani e Fieschi, certamente si trovava presso la costa meridionale del Porto Grande nel punto in cui sporgeva una punta detta "della Maddalena". Poiché l'antico edificio non esisteva più al tempo in cui Privitera pubblicava la sua opera (1878-1879), è probabile che la scomparsa sia stata dovuta alle leggi di soppressione degli ordini religiosi (1866). Comunque sia, per localizzare la chiesa bisognerebbe riconoscere nell'attuale litorale, inevitabilmente modificato dall'erosione e dalla antropizzazione del secolo scorso, la suddetta propaggine. Come si evince dalla cartografia topografica, in particolare da carta IGM 274 II SO, scala 1:25.000, l'unico avanzamento della costa qualificabile come punta, più o meno, si situa nel settore sudoccidentale a pochi metri dall'ex fabbrica di ceramiche in via Lido Sacramento. Provando a meglio circoscrivere la zona e considerando le lunghezze di allora degli arenili fornite da Camilliani e Fieschi, la chiesa sicuramente va localizzata tra masseria *Catania* e masseria *Rumania* più a ovest, oppure tra quest'ultima e l'ex fabbrica di ceramiche. La carta IGM registra l'area tra le due masserie come *Maddalena* (servita da via *La Maddalena*) e quella tra masseria *Rumania* e l'ex fabbrica come *Sacramento* (servita da via *Lido Sacramento*).

Note

[1] Per la relazione tecnica vedi Rosario Trovato (a cura di), *Marine del Regno di Sicilia*, Milano 1993.

[2] Per la relazione descrittiva di Camilliani vedi Gioacchino Di Marzo, *Descrizione della Sicilia; opera composta da Camillo Camilliano, celebre matematico*, in "Biblioteca storica e letteraria di Sicilia", XXV, Palermo 1877, pp. 143-390; per l'edizione integrale e le mappe vedi Marina Scarlata (a cura di), *L'opera di Camillo Camiliani*, Roma 1993. Per la relazione di Fieschi e le mappe di Camilliani, ad alta risoluzione, vedi Lavinia Gazzè (a cura di), *La Cosmografia del Littorale di Sicilia di G. B. Fieschi (1583-84)*, Catania 2012.

[3] Giovanni Andrea Massa, *La Sicilia in Prospettiva*, II, Palermo 1709.

[4] Michele Amari - Celestino Schiaparelli, *L'Italia descritta nel "Libro del Re Ruggero" compilato da Edrisi*, in "Atti della Reale Accademia dei Lincei", CCLXXIV, 1876-1877, serie seconda, VIII, Roma 1883, p. 66.

[5] Johann Georg Graeve, *Thesaurus Antiquitatum et Historiarum Siciliae, Sardiniae et Corsicae*, Lugduni Batavorum 1723, col. 9. Il nome *Longum promontorium* era la forma latina del greco *Μακρὸν ἄκρον*, di memoria tolemaica, mentre *Plemmyrium*, dal greco *Plemmyrion*, va identificato con il Χερσόνησος (*Chersoneso*) di memoria tolemaica (Carolus Müllerus, *Claudii Ptolemaei Geographia*, Parisiis 1883, p. 398).

[6] Tommaso Fazello, *De rebus Siculis decades duae,* Panormi 1558, p. 30.

[7] Per questa nuova interpretazione e per tutte le latomie di Ognina, punta Milocca, Plemmirio, Siracusa, Santa Panagia vedi Grazia Buscemi Felici - Enrico Felici - Luca Lanteri (a cura di), *Produzioni antiche sulla costa sud orientale della Sicilia. Saggi di topografia antica litoranea*, Bari 2020 (con bibliografia precedente).

[8] Luigi Bernabò Brea, *Abitato neolitico ed insediamento maltese dell'età del Bronzo all'isola di Ognina (Siracusa), e i rapporti fra Sicilia e Malta dal XVI al XIII sec. a.C.*, in "Kokalos", 12, 1966, pp. 40-69.

[9] Per gli approfondimenti più recenti vedi Giovanni Scicchitano - Elena Flavia Castagnino Berlinghieri - Fabrizio Antonioli - Cecilia Rita Spampinato - Carmelo Monaco, *Sacred Landscapes and Changing Sea Livels: New Interdisciplinary Data from the Early Neolithic to the Present in South-Eastern Sicily*, Coastal Research Library 20, 2017, pp. 233-253.

[10] M. Scarlata, *L'opera di Camillo*, cit., p. 74.

[11] G. Di Marzo (a cura di), *Descrizione della Sicilia*, cit., p. 273.

[12] Ibidem.

[13] Ibidem.
[14] Per la tomba vedi L. Bernabò Brea, *Abitato neolitico*, cit., pp. 57-58. L'identificazione della "cisterna" con la tomba è stata già proposta in Paolo Scalora, *Note archeologiche a margine della lettura di due scritti del XVI sec.*, in "Grifone", XXX, n. 5 (161), 2021, p. 8.
[15] Gerhard Kapitän, *Perlustrazioni sottomarine sulla topografia originaria e la situazione portuale dell'abitato preistorico nell'isola di Ognina (relazione preliminare 1969)*, in "Sicilia Archeologica" 11, 1970, pp. 43-54.
[16] L. Gazzè (a cura di), *La Cosmografia del Littorale*, cit., pp. 429-430.
[17] Per Schellinks vedi Bernard Aikema - Hans Brand (a cura di), *W. Schellinks fecit. Journey to the South. Viaggio al Sud (1664-65)*, Roma 1983. Per il suo viaggio in Sicilia vedi Liliane Dufour, *Naturalia et mirabilia. Viaggio nella Sicilia del '600 nelle impressioni di Willem Schellinks e Albert Jouvin*, Catania 2013.
[18] L. Dufour, *Naturalia et mirabilia*, cit., p. 215.
[19] Giuseppe Maria Capodieci, *Antichi monumenti di Siracusa*, II, Siracusa 1813, p. 344.
[20] Ivi, p. 345.
[21] Salvatore Pedone, *Il portolano di Sicilia di Filippo Geraci (sec. XVII)*, Palermo 1987.
[22] Ivi, p. 121.
[23] Sulla riva settentrionale del porticciolo se ne contano forse due. Verso la fine degli anni Sessanta del secolo scorso, le altre bitte furono completamente occultate dalla costruzione della banchina in cemento (G. Kapitän, *Perlustrazioni sottomarine*, cit., p. 46, nota 8).
[24] Per le bitte quali indicatori archeologici del cambiamento del livello del mare vedi Giovanni Scicchitano - Fabrizio Antonioli - Elena Flavia Castagnino Berlinghieri - Andrea Dutton - Carmelo Monaco, *Submerged archaeological sites along the Ionian coast of southeastern Sicily (Italy) and implications for the Holocene relative sea-level change*, in "Quaternary Research" 70, 2008, p. 35. Vedi anche Giulio Schmiedt, *Il livello antico del mar Tirreno. Testimonianze dei resti archeologici*, Firenze 1972.
[25] L. Dufour, *Città e mare. Storia del litorale tra Augusta e Siracusa*, 2006, p. 184.
[26] Giovanni Marrone (a cura di), *Villabianca. Le tonnare della Sicilia*, Palermo 1986, p. 82.
[27] Pietro Pavesi, *L'industria del tonno. Relazione alla Commissione reale per le tonnare*, in "Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio", Roma 1889, p. 67. Vedi anche Vincenzo Consolo (a cura di), *La pesca del tonno in Sicilia*, Bagheria 2008, p. 188.
[28] William Henry Smyth, *Memoir descriptive of the resources, inhabitans, and hydrography, of Sicily and its islands*, London 1824, p. 176.
[29] Per questa e altre torri vedi L. Dufour, *Antiche e nuove difese. Castelli, torri e forti del siracusano*, Palermo 2000. Dello stato diroccato e abbandonato della torre di Ognina, nel secolo scorso, è sintomatico il fatto che essa non faccia la sua comparsa in Giuseppe Agnello, *Le torri costiere di Siracusa nella lotta anticorsara*, in "Archivio Storico Siracusano" IX, 1963. Lo studioso, non avendo mai visto i ruderi né idea di dove fosse stata ubicata la torre con precisione, con un giusto ragionamento escludeva potesse essere la torre di Milocca, molto lontana dal porto di Ognina, concludendo che, probabilmente, come altre fu destinata all'incuria e mai più ricostruita.
[30] Veduta consultata in L. Dufour, *Atlante storico della Sicilia. Le città costiere nella cartografia manoscritta 1500-1823*, Palermo 1992, n. 280.
[31] L. Dufour, *Siracusa città e fortificazioni*, Palermo 1987, p. 165.
[32] G. Di Marzo (a cura di), *Descrizione della Sicilia*, cit., p. 273; M. Scarlata, *L'opera di Camillo*, cit., p. 430.
[33] L. Gazzè (a cura di), *La Cosmografia del Littorale*, cit., pp. 428-429.
[34] Ivi, p. 429.
[35] L'uso della buccina in Ognina è segnalato dall'ingegnere militare Giuseppe Formenti (1705), per la cui relazione vedi L. Dufour, *Descrizione dell'isola di Sicilia e delle sue coste*, Siracusa 1991. Vedi anche Pierre del Callejo y Angulo, *Description de l'Isle de Sicile, et de ses cotes maritimes*, Vienna 1719; L. Dufour, *Description de l'ile de Sicile et de ses cotes*, Catania 2005.
[36] G. M. Capodieci, *Tavole delle cose più memorabili della storia di Siracusa avanti Gesù Cristo*, Messina 1821, p. 27.
[37] W. H. Smyth, *Memoir descriptive*, cit., p. 176.
[38] G. Di Marzo (a cura di), *Descrizione della Sicilia*, cit., p. 275.
[39] L. Gazzè (a cura di), *La Cosmografia del Littorale*, cit., pp. 432-433.
[40] *Punta Arenella fu sede di un insediamento neolitico per il quale vedi Sergio Lazzarini - Augusto La Rosa - Giuseppe Cappellani, Dieci anni di esplorazioni paleontologiche ed archeologiche nel Siracusano, in "Archivio Storico Siciliano" XI, 1965, pp. 141-142; Enrica De Melio - Francesco Tomasello, L'abitato neolitico di Punta Arenella (SR). Nuove ricognizioni di superficie per una prospettiva di ricerca, in "La Sicilia preistorica, dinamiche interne e relazioni esterne (Atti convegno Catania –Siracusa 7-9 ottobre 2021, a cura di Pietro Militello - Fabrizio Nicoletti - Rosalba Panvini), 2021, pp. 163-176.*
[41] La proposta di identificazione delle "calcare" citate da Camilliani e Fieschi con l'impianto di Asparano è già in P. Scalora, *Note archeologiche*, cit., p. 8.
[42] P. Scalora, *L'Arenella di Siracusa al tempo dei pirati*, in "Grifone", XXIX, n. 5 (155), 2020, pp. 10-11.
[43] G. Di Marzo (a cura di), *Descrizione della Sicilia*, cit., p. 276.
[44] L. Gazzè (a cura di), *La Cosmografia del Littorale*, cit., p. 434.
[45] G. A. Massa, *La Sicilia*, cit., p. 387.
[46] G. Di Marzo (a cura di), *Descrizione della Sicilia*, cit., p. 275.
[47] M. Scarlata, *L'opera di Camillo*, cit., p. 520; L. Gazzè (a cura di), *La Cosmografia del Littorale*, cit., pp. 431-432.
[48] G. Di Marzo (a cura di), *Descrizione della Sicilia*, cit., p. 276.
[49] L. Gazzè (a cura di), *La Cosmografia del Littorale*, cit., p. 435.
[50] G. Di Marzo (a cura di), *Descrizione della Sicilia*, cit., p. 277.
[51] L. Gazzè (a cura di), *La Cosmografia del Littorale*, cit., p. 436.
[52] G. Di Marzo (a cura di), *Descrizione della Sicilia*, cit., p. 277.
[53] L. Gazzè (a cura di), *La Cosmografia del Littorale*, cit., pp. 436-437. Fieschi non mancava di precisare l'utilità di

riattivare la torre sia per la difesa delle terre circostanti sia per comunicare con la torre di Ognina più a sud.

[54] G. A. Massa, *La Sicilia*, cit., p. 387.

[55] Luigi Lamberti, *Descrizione generale dei Fari e Fanali esistenti sul littorale marittimo del Globo ad uso dei naviganti*, VII edizione, Livorno 1867, p. 24.

[56] Il relativo brano del portolano è stato consultato in L. Dufour, *Città e mare*, cit. p. 168.

[57] S. Pedone, *Il portolano di Sicilia*, cit., pp. 121-123. Per il riconoscimento del cosiddetto "geyser" nella notizia di Geraci vedi P. Scalora, *Capo Murro di Porco* (*SR*) *e il suo soffione*, in "Grifone", XXIX, n. 6 (156), 2020, p. 10. A giudizio dello scrivente, questo fenomeno avrebbe determinato in età greca il nome *Plemmyrion*: P. Scalora, *Due toponimi siracusani: Plemmirio e Murro di Porco*, in "Rivista Italiana di Onomastica", XXX, 2, 2024, pp. 469-478.

[58] P. Scalora, *La "Pellegrina" (SR): mala grotta*, in "Grifone" XXX, n. 3 (159), 2021, p. 12.

[59] L. Gazzè (a cura di), *La Cosmografia del Littorale*, cit., pp. 442-443.

[60] Ivi, p. 444.

[61] Beatrice Basile, *Approdi, porti, insediamenti costieri e linee di costa nella Sicilia sud-orientale dalla preistoria alla tarda antichità*, in "Archivio Storico Siracusano", III, II, 1988, pp. 54-55.

[62] G. Buscemi Felici - E. Felici - L. Lanteri (a cura di), *Produzioni antiche sulla costa*, cit.

[63] Paolo Orsi, *Nuove esplorazioni nel Plemmyrium*, in "Notizie Scavi", 1899, pp. 36-41. Per uno studio aggiornato vedi P. Scalora, *Il Plemmyrion nell'assedio ateniese di Siracusa e il cosiddetto poliandro*, in "Papireto", II, 2023, pp. 73-86.

[64] Vincenzo Mirabella, *Dichiarazioni della Pianta dell'antiche Siracuse, e d'alcune scelte Medaglie d'esse, e de' Principi che quelle possedettero*, Napoli 1613, pp. 21-22.

[65] G. Di Marzo (a cura di), *Descrizione della Sicilia*, cit., p. 284.

[66] L. Gazzè (a cura di), *La Cosmografia del Littorale*, cit., p. 445.

[67] G. Agnello, *Siracusa medievale. Monumenti inediti*, Catania 1926, p. 35. Lo studioso segnalava la chiesa, tra quelle siracusane colpite dalla inesorabile azione dissolvitrice del tempo, ubicandola sommariamente sulla "punta del Plemmirio".

[68] Rocco Pirri, *Sicilia sacra disquisitionibus et notitiis illustrata*, I, Palermo 1733, p. 623.

[69] Santi Luigi Agnello, *Il "Liber privilegiorum et diplomatum nobilis et fidelissimae Syracusarum urbis"*, in "Archivio Storico Siracusano", V-VI, 1959-1960, p. 37.

[70] Antonino Marrone, *Repertorio degli atti della Cancelleria del Regno di Sicilia (1282-1390)*, Palermo 2012, p. 149.

[71] Pietro Sella, *Rationes Decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Sicilia*, 1944.

[72] G. Agnello, *Le torri costiere di Siracusa*, cit., p. 55.

[73] Pasquale Magnano, *L'eremitismo irregolare nella Diocesi di Siracusa. Documenti inediti del sec. XVIII. Il Plemmirio ondoso*, Siracusa 1983, pp. 42-47; P. Magnano, *L'Isola della Maddalena e il Beato Federico Campisano*, in "Bethania", 1982, 4-5, p. 7. Per le fonti più antiche sul beato Campisano vedi Ottavio Gaetani, *Vitae Sanctorum Siculorum*, II, Panormi 1657, p. 239; R. Pirri, *Sicilia sacra disquisitionibus*, cit., p. 627.

[74] A riprova della ubicazione della chiesa dentro il Porto presso la costa meridionale vedi Vito Maria Amico, *Lexicon Topographicum Siculum*, I, Panormi 1757, s.v. *Magdalena*. Sulla generica ubicazione della chiesa/tempio di Eracle nel Porto, vedi V. Mirabella, *Dichiarazioni della Pianta*, cit., p. 69; Philip Clüver, *Sicilia Antiqua*, I, Lugduni Batavorum 1619, p. 182; Giacomo Bonanni, *L'antica Siracusa*, I, Messina 1624, p. 165; O. Gaetani, *Vitae Sanctorum*, cit., p. 239; R. Pirri, *Sicilia sacra disquisitionibus*, cit., p. 627; G. A. Massa, *La Sicilia*, cit., pp. 388-389; Domenico Lo Faso Pietrasanta, *Le antichità della Sicilia esposte e illustrate*, IV, Palermo 1840, p. 75; tav. II. Per quanto riguarda le fonti cartografiche, oltre Spannocchi e Camilliani, interessanti sono le rappresentazioni del Porto di Francesco Negro (1640), di Gabriele Merelli (1677), di un francese anonimo (1704) e della *Society for Diffusion of Useful Knowledge* (1839).

[75] G. M. Capodieci, *Antichi monumenti*, cit., p. 235. Il presunto intervento di consolidamento è analogo a quello riservato alla non lontanissima torre di Milocca su cui, dopo il terremoto del 1693, fu apposta la grande iscrizione, che tuttora si conserva *in situ*, che informa della ricostruzione nell'anno 1697 ad opera del barone di Milocca Giuseppe Montalto.

[76] Per la problematica vedi Adolf Holm, *Storia della Sicilia nell'antichità*, II, Bologna-Roma 1965, pp. 129-130.

[77] V. Mirabella, *Dichiarazioni della Pianta*, cit., p. 71.

[78] G. M. Capodieci, *Antichi monumenti*, cit., p. 329.

[79] S. Privitera, *Storia di Siracusa*, cit., I, p. 18.

[80] Ivi, II, p. 15.

[81] G. Di Marzo (a cura di), *Descrizione della Sicilia*, cit., p. 285.

[82] Oggi sopravvivono due colonne e porzioni del basamento. Per le ricerche sul sito vedi P. Orsi, *L'Olympieion di Siracusa (scavi del 1893 e 1902)*, in "Monumenti Antichi" XIII, 1903, coll. 369-392; Elisabetta Lissi, *Siracusa. Scavo presso l'Olympieion (anno 1953)*, in "Notizie Scavi", 1958, pp. 197-223.

[83] G. Di Marzo (a cura di), *Descrizione della Sicilia*, cit., p. 286.

[84] Ibidem.

[85] Sul Porto Piccolo vedi G. Kapitän, *Sul Lakkios, porto piccolo di Siracusa del periodo greco – Ricerche di topografia sottomarina*, in "Archivio Storico Siracusano", XIII, 1967-1968, pp. 167-180; Roberto Mirisola, *Il Porto Piccolo con l'arsenale dionigiano del Lakkios, forza strategica di Siracusa greca*, in "Geologia dell'Ambiente", supplemento al n. 2/2015, XXIII, pp. 43-62; Giuseppe Voza, *Siracusa. Problemi di topografia archeologica: il χωμα e la una via lata perpetua*, in "Journal of Ancient Topography", XXVII, 2007, pp. 21-56; Vincenzo Bongiovanni, *Nuovo contributo per lo studio della portualità di Siracusa antica*, Siracusa 2019.

[86] Tommaso Fazello, *De rebus Siculis*, cit., pp. 83-84.

[87] G. Di Marzo (a cura di), *Descrizione della Sicilia*, cit., pp. 287-288.

[88] Per l'opera di Floro vedi Otto Iahn, *Iuli Flori. Epitomae de Tito Livio bellorum omnium annorum DCC*, Lipsiae 1852.

[89] L'area di capo S. Panagia fu sede di un insediamento neolitico per il quale vedi S. Lazzarini - A. La Rosa - G. Cappellani, Dieci anni di esplorazioni, cit., p. 141.

[90] Per la storia degli scogli vedi P. Scalora, *Scogli "Due Frati" (SR): oltre la cultura popolare*, in "Grifone", XXX, n. 4 (160), p. 8.

[91] T. Fazello, *De rebus Siculis*, cit., p. 91.

[92] L. Dufour, *Siracusa città*, cit., p. 165.

[93] G. Di Marzo (a cura di), *Descrizione della Sicilia*, cit., p. 290.
[94] L. Gazzè (a cura di), *La Cosmografia del Littorale*, cit., p. 451.
[95] G. A. Massa, *La Sicilia*, cit., p. 431.
[96] Dominique Vivant Denon, *Voyage en Sicile*, Paris 1788, p. 215.
[97] G. Di Marzo (a cura di), *Descrizione della Sicilia*, cit., p. 290.
[98] L'identificazione è già stata proposta in P. Scalora, *Note archeologiche*, cit., p. 8; dubitativamente in Federico Fazio, *I luoghi del tonno. Santa Panagia e le tonnare della Sicilia sud-orientale*, Siracusa 2021, p. 18. Per il primo studio del sito vedi G. Agnello, *Santuari rupestri bizantini della Sicilia*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", XLII, 1969-1970, pp. 261-265. Per una descrizione aggiornata vedi Lorenzo Guzzardi, *Oratorio ipogeico di Santa Panagia*, in "Tonnare di ritorno: Santa Panagia e le altre" (a cura di Fabio Morreale), Siracusa, 2009, pp. 94-95.
[99] L. Gazzè (a cura di), *La Cosmografia del Littorale*, cit., pp. 456-457; vedi anche G. A. Massa, *La Sicilia*, cit., p. 390.
[100] G. Agnello, *Le torri costiere di Siracusa nella lotta anticorsara*, in "Archivio Storico Siracusano" XV, 1969, p. 27.
[101] G. A. Massa, *La Sicilia*, cit., p. 386.
[102] G. Agnello, *Le torri costiere di Siracusa*, cit., pp. 27-44. La torre di Milocca è disegnata in qualche veduta cinquecentesca, compresa quella di Spannocchi.
[103] Su questa attività in generale vedi Lino Traini, *La lavorazione della calce dall'antichità al medioevo. Roma e le province dell'Impero*, Roma 2013. Per la più antica descrizione sulla struttura delle fornaci per calce vedi CATONE, *L'agricoltura*, XLIV, 38, 1-4.
[104] G. Kapitän, *Perlustrazioni sottomarine*, cit., p. 46, nota 9.
[105] S. Privitera, *Storia di Siracusa*, cit., II, p. 188.
[106] Maurice Aymard, *Uno sguardo sulla Sicilia: le coste e i territori*, in «L'opera di Camillo», cit., p. 108.
[107] T. Fazello, *De rebus Siculis*, cit., p. 85.
[108] P. Scalora, *Il Plemmyrion nell'assedio ateniese*, cit., p. 83.
[109] L. Bernabò Brea, *Abitato neolitico*, cit., p. 43. Vedi anche G. Agnello, *Recenti scoperte di monumenti paleocristiani nel Siracusano*, in "Akten des VII. Internationalen Kongress für christliche Archeologie" (Trier 5-11 september 1965), Città del Vaticano-Berlin 1969, pp. 320-326; Mariarita Sgarlata, Vittorio Rizzone, *Vescovi e committenza ecclesiastica nella Sicilia orientale: architettura e fonti* in "Acta XV Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae. Episcopus, civitas, territorium" (Toleti 8-12 settembre 2008), Città del Vaticano 2013, p. 794; p. 803.

Contribution subjected to double-blind peer review process by two reviewers and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 89-95
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0306

Un pezzo di ceramica, più profondo della Storia. Scritti per una rivisitazione *sociale* del *saper fare* secondo tradizione

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, p. 364

Floriana Savino
Libera Accademia di Belle Arti di Rimini

"È scritto nell'*Origine del mondo*"[1] – ricorda Salvo Pitruzzella – "[che] dopo la manifestazione di quello spirito, l'arconte divise la sostanza acquosa da una parte, e la sostanza secca dall'altra; con una si creò la dimora, che chiamò "cielo", con l'altra uno sgabello, che chiamò «terra»".[2]

Nella sua essenza primordiale, nobile e popolare, l'argilla accompagna la storia dell'uomo, che con essa si cimenta nella sperimentazione, affinando l'ingegno. La terracotta e le innumerevoli ceramiche del mondo si diffondono sulla scorta di un fare simbolico ed evocativo, che ancor prima di farsi commercio e guadagno, muove nel rito. Nella sua essenza e costanza più profonda.

"Guardate le ceramiche e c'è tutto"[3] – è quanto esclamava Sottsass nel 1963: "Questi Sultani di oggi non credono alle ceramiche. Ancora meno badano a un grigio che diventa verde, che va verso l'oliva e poi diventa verde giada. Questi qua non ci credono: loro credono alle atomiche. E le tenebre si allargano ancora."[4]

Nell'idea di una ceramica fragile ed eterna ritrovo sentimentalmente l'essenza di un lavoro – il nostro –, dedito alla conoscenza e a un far dell'arte, che sia motivazione per uno slancio oltre le brutture delle distruzioni e dei conflitti.

Nel momento più buio[5], fermo e angosciato in letto d'ospedale, Ettore Sottsass progetta *artigianalmente* le sue "ceramiche delle tenebre" giungendo alla constatazione finale che le tenebre, almeno quelle pensate secondo un'ottica catastrofica, appartengono unicamente all'agire umano e alle innumerevoli, spesso insensate, scelte intraprese. Differentemente, le ceramiche e i più modesti frammenti, che dalle diverse civiltà sono giunti sino a noi, racchiudono la possibilità fulgente di quanto, con amore e dedizione, è stato plasmato dal tempo e dalle mani: "[…] andate a leggere sulle ceramiche che tanto c'è tutto […]. Ci sono gli uomini senza divisa e senza armi seduti a chiacchierare con le ragazze, a bere il caffè, a mangiare frutta, a guardare i fiori […]. Le ceramiche sopportano tutto – la vecchia asciutta dolce terracotta sopporta ogni cosa, […] le culture, come dicono gli etnologi, le società, la gente, i popoli, i reami, i sultani […] gli imperi si possono anche contare per il colore della ceramica […] un azzurro perenne […] come il cielo dopo la pioggia."[6]

CC BY ND

Figura 1. Chiara Camoni, *Sister (Farfalla)*, installazione, ferro, fiori, terracotta policroma, dimensioni variabili, cortesia dell'autore (2023); Figura 2. Id., part.

Nei viaggi in giro per il mondo, Ettore Sottsass pare aver trovato dimora d'ispirazione in quei luoghi per lunga parte non ancora fagocitati dal percorso esistenziale, che il filosofo Byung-Chul Han analizza secondo la visione di "una società della prestazione", autodistruttiva e solo apparentemente libera di esprimere sé stessa: "Nell'epoca odierna […] la solitudine caratterizza […] il regime produttivo di isolati imprenditori di sé stessi. […]. La concorrenza è ovunque [e quella] universale aumenta senza dubbio la produttività a livelli spaventosi, ma distrugge la solidarietà e il senso di comunità. […] Non è più possibile un'affabilità senza secondi fini. In una società in cui ci si recensisce a vicenda, anche l'amicizia finisce commercializzata."[7]

Con la pratica e l'importanza riservata alla ceramica, Sottsass sembra tendere verso l'occasione intellettiva di ristabilire le coordinate umane e artigianali di un fare secondo tradizioni millenarie. Fondamentalmente corali.

Se in quel 1963, egli avvertiva la forte tendenza verso una ricerca e un sapere ambiziosamente inclini allo strido prepotente delle armi e dell'atomica, la necessità di tornare alla materia incontaminata e ignara dei desideri dei potenti, sembra porsi come il vero punto di partenza per dialogare con quel che della vita è genuinamente *a portata di mano*.

L'ideazione delle ceramiche, che in quei giorni di degenza accompagna gli schizzi sul taccuino, è anche un *abbraccio pensato* verso la sua Nanda (Fernanda Pivano), piegata dal timore di perdere il compagno di una vita. Le sue ceramiche, pensate come risposta alle tenebre del presente, sono l'occasione per illuminare

Figura 3. Chiara Camoni, *Sister (Capanna)*, installazione, ferro, fiori, terracotta policroma, dimensioni variabili, cortesia dell'autore (2022).

oggi – me lettrice e tanti altri ancora –, sulla consapevolezza che pochi gesti, puri e semplici, avranno sempre vita più longeva delle smanie di comando sul mondo: "Così, in mezzo a tutti i secoli che […] sono passati sui deserti e sui fiumi, […] sugli imperi e sulle armate crudeli […], quel pezzo di ceramica – che poi non c'è più – ha lasciato un segno azzurro perenne, un azzurro come il cielo dopo la pioggia, quando si vede tra gli squarci delle nuvole. E i generali, i colonnelli, […] i massacratori, gli uomini forti? Dove sono gli uomini forti? Niente. Fregati dall'azzurro speciale di un pezzo di ceramica."[8]

Nella Matera raccontata, con amore e impegno concreto, dall'urbanista Pietro Laureano e in quei Sassi, umili e autentici, che catturarono emozionalmente Pier Paolo Pasolini sino a farne lo scenario del suo *Vangelo secondo Matteo* (1964), i cocci di ceramica scheggiati, ricuciti e valorizzati, accompagnavano i cosiddetti "giardini di Adone": "Simili ad orti trasportabili della più lontana preistoria, coltivati amorosamente da Eva, le "graste", in cui nell'oscurità delle grotte viene fatto germogliare il grano, sono ancora in uso nel sud Italia e in particolare a Matera, dove vengono recati sull'altare durante le cerimonie dei sepolcri pasquali come simbolo di devozione e di fede nella resurrezione."[9]

Sulla scorta di un canto al femminile corale, che accompagna tanto la creazione dei giardini di Adone materani quanto una serie di riti primordiali percepiti a fior di pelle, l'artista piacentina Chiara Camoni ha ripercorso l'energia evocativa della materia più semplice – ancora una volta, la preziosa terracotta -, per farne materia prediletta di una serie di opere affezionate. Con le *Sisters* (2020-2023) Camoni dà spazio e forma all'essenza generatrice della Grande Madre. Con lunghe collane, realizzate intessendo frammenti di terracotta policroma, poi raccolte attorno a strutture in legno e ferro, l'artista realizza l'immagine delle sue divinità primordiali. Teste di gatta, lupa, leonessa (vi è un richiamo tanto alla tradizione etrusca, quanto quella egizia) sovrastano *il corpo* di queste creature mutevoli e pronte a sottoporsi allo scorrere del tempo.

Per Camoni, difatti, ogni opera è in costante dialogo con un tempo che accompagna il mutamento e la trasformazione della materia; sovente le *Sisters* [figg. 1-2-3-4-5] sono accompagnate da elementi, come fiori e candele, che con il loro appassire e consumarsi, donano nuova enfasi all'intervento artistico.

Figura 4. Chiara Camoni, *Sister (degli scarti)*, installazione, ferro, fiori, terracotta policroma, dimensioni variabili, cortesia dell'autore (2023); Figura 5. Chiara Camoni, *Sister*, installazione, terracotta policroma, metallo, grès smaltato, sabbia, dimensioni variabili, cortesia dell'autore (2023).

Le collane in terracotta, come i giardini di Adone materani, nascono in uno spazio *al femminile,* quello in cui l'artista condivide spesso la creazione con le amiche e quanti desiderano prenderne parte: "Così, il tavolo da lavoro diventa un tavolo di dialogo […] Tutto questo flusso di vita quotidiana, rimane "intrappolato" nei miei pezzettini di terracotta. Fa parte di un "rito" che accompagna la nascita di un lavoro e dà luogo a una serie di piccole epifanie cariche di significati."[10]

Nel quotidiano, e sulla scorta di un fare artistico che richiama le potenzialità di quanto di artigianale vi sia nel tendere a nuove estetiche, si colloca anche l'intervento dell'artista comasco Jonathan Vivacqua presso la galleria romana White

Figura 6. Jonathan Vivacqua, *Panorama X*, installazione, piastrelle in ceramica colorate, 30x20 cm, Roma, White Noise Gallery, cortesia dell'autore (2020).

Noise, nel 2020. *Lavoro inutile* - questo il titolo della personale -, muove nella necessità, resa ancor più evidente dalla stasi forzata della pandemia, di riflettere sull'essenza profonda del lavoro, all'interno di un assetto sociale quanto mai precario.

Nel lasso temporale che segna il passaggio dal percorso di studi accademico all'attuarsi della professione autonoma, Vivacqua sceglie di far ritorno in quei cantieri edili, mossi da un attento e duro lavoro, dove sin da piccolo ha amorevolmente visto operare la figura paterna.

In quegli anni di formazione alla vita, fortemente legati alla necessità di una manualità senza tempo, l'artista addiziona alla prassi lavorativa quotidiana quel pizzico di fantasia, che sin da piccolo, ha illuminato i suoi passi giocosi in cantiere.

Non vi è allora gran differenza tra il sogno colorato [figg. 6-7]. "di linee che volano" (le impalcature in costruzione) e i badili [fig. 9] sorridenti nella polvere, che anticipano, come prova ideativa, una delle installazioni presenti alla White Noise, nel 2020 [fig. 8].

Come sottolinea ancora una volta Byung-Chul Han: "La vita è diventata, oggi, un sopravvivere. […] Il soggetto di prestazione è libero dall'istanza di dominio esterna [la società del dominio], che lo costringe a lavorare e lo sfrutta. Egli è sottomesso solo a sé stesso. La cessazione dell'istanza di dominio esterna, tuttavia, non abolisce la struttura coercitiva, ma porta a coincidenza libertà e costrizione. Il soggetto di prestazione si abbandona liberamente alla costrizione per massimizzare la propria prestazione. Così egli sfrutta sé stesso."[11]

Vorrei tanto rincorrere e far mia la capacità di riuscire a concludere questo contributo come conviene a una professionista, che riesca

Figura 7. Jonathan Vivacqua, *Panorama IV*, installazione, piastrelle in ceramica colorate, 50x40 cm, Roma, White Noise Gallery, cortesia dell'autore (2020); Figura 8. Jonathan Vivacqua, *Panorama IV*, installazione, piastrelle in ceramica colorate, 50x40 cm, Roma, White Noise Gallery, cortesia dell'autore (2020).

a tenersi a doverosa distanza emozionale da quanto analizzato… o forse non vi sarà mai menzogna più grande.

Motivo per cui - concludendo -, tornerò al letto d'ospedale in cui, in quel 1963, lottava Sottsass. L'epilogo del suo *Le ceramiche delle tenebre*, torna ancora una volta all'essenza di una traccia eterna, custodita da fragili e immortali cocci di ceramica.

Ettore Sottsass, difatti, si mostra perfettamente consapevole di come, nei centri di ricerca e "nelle scuole di tutti i tempi", i professori facciano da sempre uso di storie che per essere ricostruite hanno contato su quanto, senza alcuna pretesa di memoria eterna, in quei cocci è stato inciso dall'uomo comune.

Il designer sogna allora di creare precarie ceramiche in cui una scritta evocante "stolto chi legge", ricordi ai signori della guerra che persino le armi e le atomiche non sono riuscite a cancellare la traccia di quanto si è creato con le mani, con un genuino credo e un pugno di materia insostituibile, che sostanzialmente sa di vita.

La nostra vita.

Riferimenti bibliografici

Salvo Pitruzzella., *L'ospite misterioso. Che cos'è la creatività, come funziona e come può aiutarci a vivere meglio*, Milano 2008; Pietro Laureano, *Giardini di Pietra. I Sassi di Matera e la civiltà mediterranea*, Torino 2018; Ettore Sottsass., *Molto difficile da dire*, Milano 2019; Byung-Chul Han, *La società della stanchezza*, Milano 2020; id., *Perché oggi non è possibile una rivoluzione*, Milano 2022.

Figura 9. Jonathan Vivacqua, *Pausa*, installazione ambientale, dimensioni variabili, Roma, White Noise Gallery, cortesia dell'autore (2020).

Note

[1] Testo gnostico ritrovato tra i manoscritti di Nag Hammadi, in Egitto.
[2] Salvo Pitruzzella, *L'ospite misterioso. Che cos'è la creatività, come funziona e come può aiutarci a vivere meglio,* Milano 2008, p. 32.
[3] Ettore Sottsass, *Molto difficile da dire*, Milano 2019, p. 90.
[4] Ivi, pp. 90-91.
[5] L'anno in cui Sottsass appunta questo scritto su taccuino segue alla crisi dei missili di Cuba, che nell'ottobre del '62 tenne sotto scacco il mondo.
[6] E. Sottsass, *Molto difficile da dire*, cit., pp. 89-90.
[7] Byung-Chul Han, *Perché oggi non è possibile una rivoluzione*, Milano 2022, pp. 13-15.
[8] E. Sottsass, *Molto difficile da dire*, cit., p.89.
[9] Pietro Laureano, *Giardini di Pietra. I Sassi di Matera e la civiltà mediterranea*, Torino 2018, p. 186.
[10] Licia Spagnesi, *Sorelle mie. Le sculture di Camoni,* in "Arte", 606 (2024), pp. 103-106.
[11] Byung-Chul Han, *La società della stanchezza*, Milano 2020, p. 99.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 97-101
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0307

Alice Rahon. Viaggio surrealista alla scoperta del meraviglioso

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, pp. 364-365

Marta Mangiapane
Accademia di Belle Arti di Palermo

L'invisibile ci parla e descrive un mondo che assume la forma di apparizioni; risveglia in ciascuno di noi il desiderio del meraviglioso e ci mostra la via per ritornarvi.[1]
Alice Rahon

La cinquantanovesima Esposizione Internazionale d'Arte, curata da Cecilia Alemani, ha presentato 213 artiste e artisti provenienti da 58 nazioni, tra questi l'artista francese Alice Rahon, le cui opere erano ospitate nella sezione *Corpo Orbita*. La capsula raccoglieva "artiste e scrittrici del XIX e XX secolo che utilizzavano forme espanse come strumenti di emancipazione e pratiche della differenza".[2] L'opera esposta, dal titolo *Thunderbird* (L'uccello del tuono) [fig. 1], è stato il frutto del viaggio che Rahon intraprese nel 1939 verso la Columbia Britannica. L'Artista voleva raccontare un paesaggio visionario dove mescolava geroglifici, persone e animali dall'aspetto primitivo. I simboli e i colori presenti sono collegati per mezzo di delicate combinazioni di segni. Il dipinto mostra come l'arte di Alice Rahon sia nuova e antica insieme: creava forme che attingevano dall'immaginario mitologico del passato proiettandosi verso il presente attraverso composizioni apparentemente astratte, ma che presentavano ancora tratti figurativi.

Alice Marie Yvonne Philippot (Alice Rahon) è stata prima poetessa e dopo artista visuale. Nacque l'8 giugno del 1904 nell'est della Francia "ma i suoi ricordi d'infanzia più vividi provengono dalla Bretagna, dalla casa dei nonni paterni, dove trascorre molto tempo."[3] Lo spirito della cultura celtica alimentò il suo immaginario poetico e più tardi anche quello pittorico. Iniziò la carriera artistica a Parigi, dove trovò nella poesia la sua forma espressiva, connotata dalla cifra surrealista che utilizzava come strumento per evocare scene e paesaggi dell'infanzia. Si unì ufficialmente al movimento surrealista nel 1936 insieme al marito, il pittore e scultore austriaco Wolfgang Paalen con il quale condivideva sete di conoscenza e scoperta. Negli anni parigini scrisse tre importanti raccolte di poesie: *À meme la terre* (1936) illustrato da Yves Tanguy, *Sablier Couché* (1938) illustrato da Joan Mirò e *Noir Animal* (scritta in Francia ma pubblicata in Messico nel 1941). Amata dal gruppo per il suo talento poetico e la sua bellezza, venne soprannominata la *petite Alice* e

Figura 1. Alice Rahon, *Thunderbird*, olio su tela, cm 32.1 x 99.1, San Francisco, Gallery Wendi Norris (1946)

identificata come la reincarnazione di Alice: la giovane eroina delle avventure narrate da Lewis Carroll che fa esperienza del mondo capovolto riuscendo a tornare incolume. Whitney Chadwick ha descritto l'Alice nel paese delle meraviglie, come incarnazione dell'archetipo della *femme-enfant*: "una creatura incantevole la cui giovinezza, ingenuità e purezza potevano facilitare l'accesso ai regni inconsci che alimentavano l'immaginario surrealista."[4]

Un tema centrale della ricerca artistica di Rahon è stato il viaggio, inteso come possibilità di vivere un'altra vita. Ne compì diversi e tutti segnarono fortemente la sua sensibilità lasciando tracce nel suo percorso creativo durante il quale sperimentò i più diversi mezzi espressivi: poesia, pittura, scultura, teatro delle marionette e cinema. "I suoi primi viaggi furono immaginari, i successivi non furono turistici o effettuati a caso ma rispondevano al desiderio profondo dell'artista di entrare in contatto con culture ancestrali, trovare tracce dell'arte primitiva nelle pitture rupestri o nelle forme totemiche."[5] Prima meta importante è stata la Spagna nel 1933 dove visitò le Grotte di Altamira. Il complesso di pitture policrome presenti nelle pareti e nel soffitto della grotta, soprannominato "la Cappella Sistina della Preistoria", hanno impressionato Rahon e il marito. "È possibile, infatti, che proprio durante questo pellegrinaggio, alla scoperta delle origini, Rahon abbia per la prima volta sperimentato la sua vocazione pittorica. [...] Il fascino per la pittura rupestre e l'arte preistorica fu così completo da spingere l'artista ad abbracciare questa come influenza dominante sulla pittura, un'influenza che fu rafforzata dai gusti surrealisti per l'arte primitiva."[6]

Il 1936 è stato un anno di sconvolgimenti interiori e di passioni. In fuga da un conflitto matrimoniale esploso dopo una breve storia d'amore con il pittore Pablo Picasso, Rahon partì per un secondo viaggio, questa volta in India, in compagnia dell'amica Valentine Penrose, anche lei poetessa surrealista. La scelta del luogo resta ancora oggi un mistero, probabilmente era legata ad una ricerca spirituale, figlia di una pace interiore venuta meno in seguito ai trambusti di quel periodo. L'India, tanto come Altamira, è stata per l'artista una rivelazione. "Lì s'innamora della luce, dei bambini, degli elefanti, delle danze."[7] Rimase incantata dall'atmosfera che si respirava, e quella che inizialmente era stata una fuga diventava l'incontro con un mondo ancestrale e familiare insieme. Buona parte degli artisti surrealisti erano interessati allo sciamanesimo delle tribù indiane. Infatti, nel corso dei rituali, la *trance* permetteva loro di accedere al mondo dell'inconscio. L'esito di questo viaggio è stata la pubblicazione della seconda raccolta di poesie: *Sablier couché* (Clessidra sdraiata). Il titolo sottolineava il fermarsi dello scorrere del tempo, poiché in una clessidra coricata i granelli di sabbia non scorrono più da una parte all'altra. Dal maggio 1939 intraprese un lungo viaggio attraverso il Canada e l'Alaska, gli Stati Uniti, e la Colombia Britannica alla scoperta di pittogrammi e totem. In quegli anni la situazione in Europa, a causa della guerra, era degenerata

Figura 2. Alice Rahon, *La cuadra*, olio e sabbia su tela, cm 46 x 55, San Francisco, Gallery Wendi Norris (1942-50); Figura 3. Paul Klee, *Castel and sun*, olio su tela, collezione privata (1928).

così Rahon decise, insieme al marito, di non fare ritorno in Francia ma di continuare il viaggio in Centro America. Alla fine degli anni Trenta e Quaranta, il Messico esercitava un grande fascino sugli artisti surrealisti. André Breton stesso, padre del Surrealismo, lo aveva definito il paese più surrealista del mondo per il suo paesaggio drammatico, i costumi popolari e la cultura indigena così presente. Molti artisti in fuga da un contesto politico segnato dalle dittature in tutta Europa sceglievano il paese d'oltreoceano per soggiornarvi temporaneamente, altri per stabilirsi definitivamente. "Tra questi Remedios Varo, Benjamin Péret, Leonora Carrington e Luis Buñuel: nasce dunque una vera e propria 'colonia surrealista' in Messico che, con non poche difficoltà, si confronta con la realtà artistica contemporanea del luogo."[8] Rahon e il marito, prima di stabilirsi definitivamente a Città del Messico, furono ospiti a San Angel della casa di Frida Kahlo e Diego Rivera.

"Da questo momento la poetessa Alice Paalen diviene pittrice e il paese d'esilio paese d'adozione."[9] Nei suoi primi lavori si potevano vedere le influenze degli amici Joan Miró e Paul Klee. In *La cuadra* [fig. 2] ha reso omaggio a Klee, dalla tavolozza luminosa ai motivi a scacchiera, con una evanescente astrazione geometrica [fig. 3]. Ma le suggestioni più forti sono nate dagli artisti anonimi di Altamira e dagli indigeni delle Americhe. Spesso ha incorporato sabbia o pomice vulcanica nelle sue tele, donando alla superficie un effetto scintillante o evocando le pitture rupestri sotterranee. Queste due qualità sono evidenti in uno dei primi lavori dal titolo *Fiesta de Abril* (1945) [fig. 4]. Rahon ha raffigurato una tradizionale festa messicana in cui ha ripreso la qualità ruvida delle pareti della caverna aggiungendo sabbia alla sua pittura ad olio.

In Messico Rahon trovò un senso di "comunità e accoglienza, e tutta la sua produzione artistica assorbì l'intensità del paesaggio esotico, caratterizzato dalla storia indigena e artistica del Paese."[10] I colori del luogo la spinsero a rinnovare la forma espressiva sostituendosi alla melodia delle parole. Sensibile alla bellezza locale, ai colori delle feste e all'arte popolare Rahon è stata l'artista che tra tutti i surrealisti europei immigrati in Messico ha introdotto più frequentemente la rappresentazione del paesaggio messicano nel suo lavoro. Costante è stato il rapporto con la natura e i suoi quattro elementi, i quali venivano rappresentati in diverse opere e sotto varie forme, dal mitologico all'astratto. In *Los cuatro hijos del arco iris* (1960) [fig. 5] i quattro elementi: terra, acqua, fuoco e vento appaiono come quattro spiriti dai colori brillanti che danzano in un

Figura 4. Alice Rahon, *Fiesta de Abril*, olio su tela, cm 33.3 x 24, San Francisco, Gallery Wendi Norris (1945); Figura 5. Id., *Los cuatro hijos del arco iris*, olio e sabbia su tela, cm 96.8 x 129.9, Messico, collezione privata (1960); Figura 6. Id., *Mémoire de l'eau*, olio su tela, cm 46.4 x 55.2, San Francisco, Gallery Wendi Norris (1943).

profondo blu silenzioso. Mentre in *Mémoire de l'eau* (1943) [fig. 6] abbiamo la centralità di un solo elemento: l'acqua. Come spiega la storica dell'arte Tere Arcq, "l'artista esalta l'interazione tra colore e luce sulla tela: forme astratte fluttuano in un gruppo di molecole sospese sulla superficie dell'acqua. Il mondo immaginario che appare ha una qualità trasparente. Ridotte alla loro essenza dalla linea e dal colore, le forme creano la sensazione di un sistema di interconnessioni in cui ogni parte è legata al tutto."[11]

La ricerca di un paesaggismo sensibile e onirico che si è sviluppata secondo una visione surreale e che si è mossa tra figurazione, semiastrazione e astrazione è stata una costante nei lavori di Alice Rahon nei quali l'artista creava immagini che si radicavano nei paesaggi. Rimase sempre legata al Surrealismo, all'interno del quale ha introdotto innovazioni tramite l'inclusione di elementi astratti e l'utilizzo di tecniche nuove come lo *sgraffito*, una pratica innovativa che consisteva nel graffiare la superficie dei dipinti per rivelare lo strato inferiore di colore contrastante. Le sue opere, insieme a quelle degli artisti Carlos Mérida, Gunther Gerzso e Wolfgang Paalen, hanno introdotto in Messico quella corrente artistica, definita *surrealismo astratto,* che si nutriva dell'interesse per le opere primitive e che, partendo da una matrice surrealista, plasmava corpi nuovi sospesi tra il reale e l'onirico attraverso tratti di pennello in continua germinazione. "Nell'era primitiva la pittura era magica, era una chiave per l'invisibile. In quei giorni il valore di un'opera risiedeva nel potere della congiura, potere che il talento da solo non era in grado di raggiungere. Come lo sciamano, la sibilla e il mago, il pittore deve essere umile per poter partecipare alla manifestazione degli spiriti e delle forme."[12]

Figura 7. Alice Rahon, *Una gigante llamada soledad*, olio e sabbia su tela, San Francisco, Gallery Wendi Norris (1975).

Se il tempo che dedicò alla pittura copriva un arco relativamente breve di trentacinque anni, è rimasto il fatto che la sua produzione è stata significativa. Nel corso della sua vita realizzò circa 750 opere e partecipò a numerose esposizioni in Francia, Messico, Stati Uniti e Libano. Dalla metà degli anni Settanta cessò definitivamente di dipingere. "La sua ultima opera è datata 1975, con il titolo rivelatore: *Una gigante llamada soledad* (Una gigante chiamata solitudine)"[13] [fig. 7]. L'opera è sicuramente la più oscura della sua produzione; un triste autoritratto riconoscibile per il lungo collo, sua connotazione fisica per la quale le venne attribuito dall'amica Frida Kahlo il soprannome di *jirafa* (giraffa). Il volto, coperto da un sottile velo azzurro, sembra quello di uno spirito inquietante o un angelo oscuro che rappresentava l'impossibilità di sfuggire alla morte.

Dopo aver frequentato intellettuali di spicco e aver vissuto una vita intensa, trascorse, per scelta e condizione, l'ultima parte della sua esistenza in solitudine. Nel 1987 è stata portata in un centro di cure dove morì dopo solo pochi mesi.

Alice Rahon è stata una donna indipendente e carismatica dal talento straordinario. Negli ultimi dieci anni c'è stato un risveglio di interesse verso la sua opera visiva e letteraria. Nel 2012 Aube Breton Elléouët, la figlia di André Breton, ha prodotto *Alice Rahon, l'abeille noire* (*Alice Rahon: L'ape nera*) un documentario sulla vita e l'opera dell'artista. L'arte di Rahon ha sorpreso per la sua originalità, per i colori sgargianti, le forme sinuose e per l'eclettismo tecnico e tematico delle sue produzioni. È stata ed è un'artista che ha attratto e ha sedotto con un'arte intima, genuina e libera, attraverso cui ha parlato del suo universo e del suo lungo viaggio surrealista, con cui ha sperimentato la scoperta del *meraviglioso*.

Note

[1] Tere Arcq, *Alice Rahon: Tracing the Marvelous,* in: Gallery Wendi Norris (ed), *Alice Rahon*, Catalogo della mostra, San Francisco 2021, p. 12.
[2] https://www.labiennale.org/it/arte/2022/capsule-storiche (consultato il 25/03/2024, ore 10.20).
[3] Lourdes Andrade, *Alice Rahon magia de la mirada,* México 1998, p. 12.
[4] Whitney Chadwick, *The Militant Muse: Love, War and the Women of Surrealism,* Londra 2017, p. 18.
[5] Christine Frérot, *Alice Rahon et le Mexique. La révélation de l'art*, Paris 2021, p. 29.
[6] L. Andrade, *Alice Rahon magia de la mirada,* cit., p. 31.
[7] Ivi, p. 17.
[8] Giulia Ingarao, *Leonora Carrington un viaggio nel Novecento. Dal sogno surrealista alla magia del Messico*, Milano 2022, p. 102.
[9] Leïla Jarbouai, *Les voyages surréalistes d'Alice Rahon*, in "Histoire de l'art", 63 (2008), p. 78.
[10] https://www.labiennale.org/it/arte/2022/corpo-orbita/alice-rahon (consultato il 25/03/2024, ore 10,30).
[11] T. Arcq, *Alice Rahon: Tracing the Marvelous*, cit., p. 10.
[12] Ivi, p. 7.
[13] Nancy Deffeback, *Alice Rahon: Poems of Light and Shadow, Painting in Free Verse,* in "OnTheBus", 8-9 (1991), p. 186.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 103-114
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0308

Alcune aggiunte al corpus di repliche derivanti della *Madone embrassée par l'Enfant* di Rogier van der Weyden

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, p. 365

Luigi Agus
Accademia di Belle Arti di Palermo

Fin da tempo la storiografia artistica ha individuato in un perduto prototipo uscito dalla bottega di Rogier van der Weyden quella che poi divenne una delle più rappresentate *Madonne con Bambino* di area fiamminga[1]. Una raffigurazione che nella sua iniziale composizione – di cui si conosce un disegno superstite e alcune repliche su tavola[2] – prevedeva la Vergine a figura intera seduta a terra sotto un porticato, che regge il Bambino nudo o appena avvolto da un velo trasparente, teneramente abbracciato alla madre.

Dal primo prototipo – recentemente identificato come *Madonna dell'Umiltà*[3] – derivarono una enorme quantità di repliche che riproducevano, quasi sempre, lo stesso gruppo, nella medesima posizione a mezzo busto, rivolta però in controporte. Fanno eccezione una serie di altre, rappresentate a figura intera sia nel medesimo verso del prototipo, sia nel verso opposto, con un paesaggio sullo sfondo, identificate come *Riposo durante la fuga in Egitto*, per la costante presenza di San Giuseppe o altri elementi come una cesta accanto al gruppo della madre con il figlio[4]. Una variante iconografica, quest'ultima, ancorata alla medesima soluzione compositiva rogieriana, derivata certamente da una delle repliche dell'originale, passata ad un'asta nel 2009, che nel giardino in fondo al porticato vede proprio un San Giuseppe[5]. Sempre alla *Fuga in Egitto* fanno riferimento altre repliche con il solito gruppo del Bambino che abbraccia la Vergine a figura intera, attorniato da angeli e affiancato dallo sposo di Maria, ripresa anche ad incisione e altre a mezza figura isolata nel paesaggio in miniatura[6]. Faceva eccezione la tavola, andata perduta nel disastroso incendio del Friedrichshain nel 1945, che vedeva ai piedi della Madonna con Bambino, assisa entro un *hortus conclusus* affiancata dai santi Girolamo ed Elisabetta d'Ungheria, la famiglia de Hornes[7].

Nonostante la diffusione del prototipo a figura intera, rappresentato nelle sue varianti anche in controparte e rifunzionalizzato iconograficamente come si è accennato, la replicazione del modello su vasta scala si deve ad una rielaborazione attuata molto probabilmente tra il secondo e terzo decennio del Cinquecento presso la bottega di Isenbrant a Bruges. Si tratta della medesima *Madone embrassée par l'Enfant*, ma a mezza figura orientata a sinistra, ossia nel verso opposto rispetto al prototipo rogieriano, ideata certamente

CC BY ND

"per favorire l'intima devozione mariana attraverso un'immagine ritratto resa ancora più intensa dal fondo monocromo, che va a sostituire il paesaggio, fino a quel momento utilizzato sia nelle immagini a mezza figura, sia in quelle a figura intera"[8]. I primi esempi conosciuti di questa soluzione sono due tavole custodite rispettivamente a Budapest e Saragozza[9], entrambe centinate, "dato che porta a credere che in origine fossero parti centrali di trittici con portelle andate poi perdute"[10].

La modifica compositiva comportò anche una variazione interpretativa, tanto che il nuovo modello è stato identificato come *Madonna del Buon Consiglio*, data la sua particolare postura, che pur in controparte, risulta prossima all'affresco di Genazzano, ritenuto miracoloso fin dalla sua scoperta nel 1467. Una soluzione, quella rogieriana, rielaborata e rifunzionalizzata, che si presta a varie possibilità di lettura, richiamando, tra l'altro, la Passione e la Resurrezione di Cristo, evocate rispettivamente dall'andamento ascendente del Bimbo e dal velo che lo avvolge, nonché il ruolo di Maria quale madre e sposa divina, visto il particolare manto che indossa[11].

La diffusione su larga scala della soluzione compositiva rogieriana rielaborata da Isenbrant ebbe tuttavia esiti inaspettati e diversificati, tanto da essere rifunzionalizzata più e più volte, arrivando a divenire una *Andachtsbilder*, oggetto di devozione in alcuni santuari, come sono i casi della *Nostra Signora di Tervuren* in Belgio; la *Nostra Signora de Recouvrance* di Loudun in Francia o la *Nostra Signora di Sammarei* in Baviera[12]. Casi di pubblica devozione e mete di pellegrinaggio, che hanno certamente favorito la diffusione del prototipo, anche grazie agli ex voto e le incisioni, che venne ulteriormente rifunzionalizzato, a volte aggiungendo nello sfondo un paesaggio o la raffigurazione di un interno domestico, con magari vasi di fiori o frutta; altre un roseto, quindi trasformandone la lettura iconografica; altre ancora sovrastata da angeli che incoronano Maria, quindi una *Regina Caeli*, e infine, in un solo caso noto, aggiungendo un San Giovannino al lato e una epigrafe che la indica come *Madonna della Consolazione*[13].

Una serie varianti iconografiche, che hanno come punto fermo la composizione di van der Weyden e che comprendono anche alcuni trittici e numerosi esemplari con iscrizioni di varia origine, che sono state recentemente catalogate sulla base dei loro caratteri peculiari, dividendole in quattro varianti principali, a loro volta suddivise in sottovarianti, per renderne anche più agevole la lettura iconografica e la comparazione tra esemplari simili. Una catalogazione che ha incluso anche gli elenchi precedentemente pubblicati da Dirk de Vos e Alexandre Dimov[14] e i repertori catalografici dei database dello storico dell'arte Max Jakob Friedländer, del *Netherlands Institute for Art History* e del *Institut royal du Patrimoine artistique* del Belgio[15].

A questo catalogo, che comprende oltre 200 opere, si vogliono aggiungere con il presente contributo alcune altre inedite opere, attraverso cui si delinea ancora meglio la diffusione del tipo iconografico in questione. Si tratta di tredici dipinti, di cui uno già catalogato solo sulla base di una descrizione, che in occasione della sua ricomparsa sul mercato è stato non solo possibile vedere per la prima volta, ma anche individuarne l'autore attraverso la firma apposta sul retro.

Delle tredici opere, quattro sono della più diffusa tipologia, derivante dal dipinto del Szépmüvészeti Múzeum di Budapest, ma rielaborata secondo successive soluzioni, come ad esempio quello del Museo de Bellas Artes di Siviglia[16]. Un modello che prevede la Vergine seduta, ritratta di scorcio, con il Bambino ritto sulle gambe della madre, mentre la abbraccia teneramente. Quest'ultima è abbigliata con una sottoveste bianca e camiciola scura, con sopra una tunica rossa su cui è fissato, attraverso una coppia di broche in oro e pietre preziose, di cui solo una visibile, un pesante piviale dello stesso colore, mentre il figlio è appena coperto da un velo trasparente che dal braccio destro ricade, avvolgendolo, verso il basso. Dei quattro, tre sono dipinti su tavola, uno passato all'asta nel 2023, probabilmente databile allo scorcio del XVI secolo (cm 104x72), che vede Maria con una camiciola verde [fig. 1], simile al modello di Saragozza[17];

Figura 1. Anonimo di Bruges, *Madonna del Buon Consiglio*, Mainson Alexandre Landre, Beaune, asta del 22/10/2023, lotto 11 (fine XVI sec.); Figura 2. Ambrosius Benson (attr.), *Madonna del Buon Consiglio*, Setdart, Barcellona, asta del 13/12/2023, lotto 96 (XVI sec., prima metà); Figura 3, *Part. fig. 2*.

un secondo già documentato in bibliografia, ma sfuggito inspiegabilmente alle più recenti liste di repliche, documentato in collezione privata italiana nel 1990 (dimensioni sconosciute)[18]; l'ultimo, infine, è quello qualitativamente più alto e forse anche il più antico, passato sul mercato sempre nel 2023 (cm 94x73) [fig. 2][19]. Il velluto nero della camiciola con orli finemente ricamati in oro; il manto e la cappa purpuree, con pieghe definite da ombre ovattate che restituiscono il volume del pesante manto; l'eburnea carnagione appena velata di rosa e i lineamenti che assumono volume attraverso ombreggiature dai contorni quasi indefiniti [fig. 3], sono dati che fanno pensare ad una educazione lombarda rielaborata in senso levantino e che rinviano alla prolifica bottega di Ambrosius Benson. L'estrema somiglianza compositiva, poi, con il dipinto della Basilika di Sankt Jakob di Straubing, in Baviera [fig. 4], che si differenzia per la sola iscrizione sul bordo basso e con cui condivide il medesimo colore della camiciola, simili ricami in oro sui bordi, il medesimo modello di broche e perfino la stessa posizione delle pieghe della cappa e della cuffia sul capo, fanno pensare che siamo davanti al possibile prototipo da cui sarebbe derivata quella tedesca, riferita ad anonimo dei Paesi Bassi meridionali, con una datazione alla seconda metà del XVI secolo[20].

Ultimo della serie di questo tipo di repliche

Figura 4. Anonimo dei Paesi Bassi meridionali, *Madonna del Buon Consiglio*, Straubing, Basilika di Sankt Jakob (XVI sec., seconda metà); Figura 5. Anonimo andaluso, *Madonna del Buon Consiglio*, Capitolium Art, Brescia, asta n. 432 del 13/12/2023, lotto 30 (metà XVII sec.); Figura 6. Anonimo toledano, *Madonna del Buon Consiglio*, Cambi, Genova, asta n. 200 del 28/10/2014, lotto 218 (XVII secolo, prima metà).

è un olio su tela (cm 112x76,5), battuto ad un'asta nel 2023[21] [fig. 5], in cui il morbido impasto cromatico e l'attenzione alla resa dei volumi appena sfiorati da una luce diffusa, che proietta ombre vaporose, rinvia certamente ad una concezione seicentesca debitrice del naturalismo più maturo del meridione europeo, sviluppato in particolare in Andalusia da artisti come Alonso Cano o il suo allievo Pietro Atanasio Bocanegra. Alle quattro opere appena menzionate, si somma un piccolo olio su rame (cm 21x15), passato sul mercato nel 2014[22] [fig. 6]. Si tratta di un'opera che per modello va ricondotta al gruppo di repliche iberiche derivate dal prototipo di Fervaque, oggi al Museo di Saragozza[23], visto il manto azzurro su tunica rossa non fermato sul petto. Tuttavia, i colori così densi e materici, che nella definizione della cuffia e del velo della Vergi-

Figura 7. Scuola Veneto-Cretese, *Madonna del Buon Consiglio*, Asta Catawiki del 14/01/2024, lotto n. 78766503 (XVI sec.); Figura 8. Anonimo di Bruges, *Madonna del Buon Consiglio*, Pavia, Museo Civico Malaspina (1570 ca.).

ne, che le avvolge completamente il capo, tendono quasi a sfaldarsi, fanno pensare ad un risultato dipendente dalla lezione di El Greco, attraverso cui è stato reinterpretato un modello già rielaborato ampiamente in Aragona tra la seconda metà del XVI secolo e i primi decenni del successivo, datazione quest'ultima che può riferirsi al nostro piccolo rame.

Più raro, per non dire al momento unico, è l'esemplare passato recentissimamente in un'asta online. Si tratta di un dipinto su tavola di ridotte dimensioni (cm 38x27) su fondo oro con un accenno di paesaggio sullo sfondo in basso, databile al XVI secolo [fig. 7][24]. La piccola opera è infatti uno dei rari esempi di questo tipo di composizione iconografica su fondo oro, di cui, prima del caso in questione, erano noti solo altri tre dipinti: uno al Museo Civico Malaspina di Pavia (cm 32x20), databile al 1570 circa[25] [fig. 8], uno passato ad un'asta nel 2019 (cm 37,7x26,4), databile alla prima metà del XVI secolo[26] e infine il trittico custodito a Sint-Kruis (Belgio), presso la Sint-Thomas van Kantelbergkerk (cm 50x51x17), cronologicamente del medesimo secolo[27]. A differenza dei tre dipinti menzionati la piccola tavola, realizzata certamente per uso devozionale, presenta nella parte bassa dello sfondo un paesaggio collinare, mentre l'abito della Vergine e del Bambino sono impreziositi, caso unico, da raffinati decori in oro, realizzati mediante mascherine, sovrapposti alla pellicola pittorica. Dati questi che, unitamente ad una marcata tendenza all'appiattimento dei volumi, l'utilizzo di colori accesi e il tentativo di definire tramite zone d'ombra i bordi degli incarnati, porta ad assegnarla a scuola Veneto-Cretese del XVI secolo. Un fatto questo che attesta la larghissima diffusione del modello rogieriano e che dimostra, ancor più, come si tratti di "un cas à peu près unique de réception" del prototipo: "une réception que l'on peut sans hésitation qualifier de dupliquante, actualisante et personelle"[28].

Certamente veneto è invece un altro dipinto su tavola (cm 56,5x44), già schedato negli

Figura 9. Iacopo Bertelotti, *Madonna del Buon Consiglio*, Sedtart, Barcellona, asta del 11/12/2023, lotto 88 (XVII sec., prima metà); Figura 10. *Retro fig. 9*.

ultimi inventari attraverso la descrizione di un catalogo d'asta del 2011[29], dove non era però pubblicata l'immagine, è riapparso recentemente all'asta[30], quando è stato possibile finalmente vederlo [fig. 9]. Il dipinto raffigura la Vergine assisa entro un ambiente scandito da lesene su alti plinti, aperto sullo sfondo su un cielo azzurro solcato a sinistra da nubi scure. Maria indossa la classica tunica rossa con mantello del medesimo colore dai risvolti color vinaccia, su camiciola verde e sottoveste bianca, mentre il Bambino è coperto con un impalpabile velo semi trasparente, avvitato attorno al corpo. In basso, su una tabella dipinta, corre l'iscrizione in capitale maiuscola VIRGO SALVTIFERI PLENA FAVORE AVE, un testo presente in altre sei repliche del nostro soggetto, derivante da un testo di Eberhard Billick del 1552 dedicato alla Circoncisione[31]. Sul retro della tavola compare invece una iscrizione su tre righe che riporta la firma dell'artista: IACOBVS BERTELOTVS | VENETVS | FACI [EBA]T [fig. 10]. Si tratta di un artista ancora sconosciuto alla storia dell'arte, attivo certamente nella prima metà del XVII secolo, vista l'impostazione dell'ambiente architettonico, rielaborato a partire dagli esempi di Tintoretto o Veronese e quei bruni scuri, che definiscono le zone d'ombra con una consistenza materica quasi terrosa, che richiamano i modi dei Bassano, rielaborati secondo una concezione vicina al primo naturalismo europeo.

Sempre dotato di una tabella con iscrizione in basso è l'ottavo dipinto di questa piccola serie, apparso all'asta in rete recentissimamente[32]. Si tratta di un olio su tavola (cm 80x65), che riprende il classico modello rogieriano rielaborato attraverso le più diffuse copie tardo cinquecentesche [fig. 11], databile alla prima metà del XVII secolo e forse realizzato da un pittore, certamente non molto dotato, dei Paesi Bassi meridionali. L'invocazione riportata in basso, O MATER DEI MEMENTO MEI, è presente in altri sei esemplari e deriva "da una giaculatoria, che la tradizione fa risalire alle parole che il buon ladrone crocifisso accanto a Gesù avrebbe rivolto alla Vergine"[33].

L'altra opera che in questa sede si prende in considerazione, passata ad un'asta nel 2023[34], è certamente una delle più interessanti tra quelle rintracciate, primariamente perché rappresenta l'unico caso noto della *Madone embrassée par l'Enfant* rogieriana a figura intera su fondo monocromo orientata a sinistra, in secondo luogo per la sua storia molto particolare, ricostruibile in parte attraverso l'iscrizione presente nel margine basso dell'opera. Il dipinto ad olio su tela (cm 160x119), rappresenta, su un fondo uniformemente scuro, la Vergine abbigliata con una tunica porpora bordata in oro su una camiciola nera e sottoveste bianca, su cui è fissato un ampio mantello verde, bordato con ricami dorati, attraverso una spilla in

Figura 11. Anonimo dei Paesi Bassi meridionali, *Madonna del Buon Consiglio*, Katawiki, asta del 01/01/2024, lotto 78343513 (XVII sec., prima metà); Figura 12. Anonimo viennese, *Madonna con Bambino*, Gliubich Casa d'Aste, L'Aquila, asta del 20/12/2023, lotto 409 (1630-1640 ca.)

oro a forma di cuore con grande pietra rossa dotata di due pendenti con perle a goccia. Il Bambino, che teneramente accosta la sua guancia a quella della madre, ha indosso unicamente una banda trasparente, che partendo dal braccio destro si avvita sui fianchi, per ricadere fin sotto ai piedi. Lungo il margine basso corre una lunga iscrizione su quattro righe, di cui le ultime due in buona parte illeggibili, che riporta il nome del committente e il luogo a cui era destinato il dipinto: P. VALERIANO DI MILANO CAPVCCINO PROVINCIALE DI BOEMIA, DONA ALLE R [EVEREN]DE M[ADRI] CAPPVCCINE DI PAVIA QVESTO QVADRO | […] PONGHINO PER SEMPRE NEL SVO CHORO, E SI RACCORDINO PER ESSO DI PREGAR SEMPRE [IL] SIGNORE | SVA […] PER P. ILL[VSTRISSI]MO S. BARON FRANCESCO MAGNO SVO FRATELLO| […] ANNO […].

Il committente in questione è Valeriano da Milano, al secolo Massimiliano Magni, frate cappuccino detto "il lungo", nato a Milano nel 1586 e morto a Salisburgo nel 1661[35], mentre il monastero pavese a cui era destinata la tela era certamente quello di Santa Franca, fondato nel 1589 e soppresso l'8 agosto 1782[36], la cui chiesa, dedicata al Santissimo Sacramento, venne riedificata nel 1621[37]. Valeriano, figlio di Costantino e Ottavia Carcassola, seguì in tenera età il padre, che era consigliere segreto di Massimiliano II e Rodolfo II, a Praga, dove studiò presso i Gesuiti e nel 1602 entrò nell'Ordine dei Cappuccini, svolgendo il noviziato a Vienna, per poi rientrare a Praga, dove studiò teologia e filosofia. Ebbe importanti incarichi diplomatici in Polonia, dove introdusse l'Ordine cappuccino, si spostò spesso fra Praga, Vienna, Parigi e Roma. Divenne principale consigliere dell'arcivescovo praghese von Harrach, promuovendo il cattolicesimo in una regione prevalentemente protestante,

Figura 13. *Part. fig. 12*; Figura 14. Anonimo di Bruges, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Berna, asta Stuker del 20/05/2016, lotto 2001 (1540-1550).

entrando però in aperto conflitto con i Gesuiti. Si spostò a Milano e poi a Ratisbona, per partecipare attivamente alla Dieta, per poi tornare a Vienna, dove intensificò i rapporti con Ladislao IV re di Polonia, divenendone uno dei principali consiglieri, il quale propose, senza esito, la nomina del frate a cardinale. Ripreso, non senza polemiche, il tentativo di riforma cattolica della Boemia, si spostò in Moravia, dove si dedicò all'attività letteraria, quindi a Roma dove venne nominato missionario apostolico della Polonia. Appoggiò esplicitamente Galileo ed ebbe una importante produzione scientifica e filosofica, ma la morte di Ladislao e l'aperto scontro con la Compagnia di Gesù, portarono le autorità ecclesiastiche a vietare a Valeriano la pubblicazione di qualsiasi cosa senza espressa autorizzazione. Divieto che il frate violò nel 1660 con la pubblicazione della sua più celebre opera, l'*Apologia Valeriani Magni contra imposturas Jesuitarum*, che portò al suo arresto e trasporto a Roma, viaggio durante il quale morì.

La ragione per la quale Valeriano commissionò quest'opera per inviarla al monastero delle Cappuccine di Pavia è legata, molto probabilmente, al suo rapporto epistolare con suor Maria Domitilla di Acqui (1596 circa-1671), intrattenuto tra il 1633 e il 1636, attraverso Giambattista Capponi, confessore di quest'ultima[38]. La monaca, che viveva nel monastero di Santa Franca, ebbe grande notorietà, dopo che, durante la quaresima del 1622, apparvero sul suo corpo i segni della Passione di Cristo, fenomeno che si ripeté anche nei due anni successivi, sempre durante la Settimana Santa, e più raramente fino al 1629, quando ebbe le visioni di Dio e vari santi[39]. Tali fatti, unitamente ai suoi scritti in parte ispirati a quelli di Santa Teresa d'Avila, ne decretarono la fama, prima presso le consorelle, poi un po' in tutta Europa, tanto che la sconfitta dei franco-piemontesi, che pose fine all'assedio di Pavia del 1655, venne attribuita all'efficacia delle sue preghiere[40]. La notorietà della suora è testimoniata dalla corrispondenza costante che teneva con diverse personalità dell'Europa dell'epoca, a cui inviava piccoli amuleti in cambio di dipinti o statuette della Vergine, e dalle numerose lettere di supplica che giungevano al monastero, assieme a doni come reliquie, oggetti e offerte in denaro[41]. La fama raggiunta da suor Domitilla, a cui si attribuivano addirittura miracoli, ebbe tuttavia, come estrema conseguenza, lo spargersi di

voci incontrollate su un suo rapporto diretto col demonio, prima alla corte sabauda a Torino, poi nella stessa Pavia, quando a partire dal 1659, per iniziativa del nuovo vescovo Girolamo Melzi, fu avviata contro di lei una causa al Sant'Uffizio di Roma, da cui venne comunque scagionata, impostole il silenzio e forse il divieto di corrispondere con l'esterno[42].

Quasi certamente fu per una richiesta di intercessione rivolta a suor Maria Domitilla, probabilmente per i suoi familiari – visto che il nome del fratello di Valeriano, Francesco, compare nel terzo rigo dell'iscrizione posta in basso al dipinto, per il resto illeggibile – a spingere il cappuccino a commissionare l'opera e inviarla a Pavia. Del resto, pur non avendo notizie su domande di intercessione per la famiglia, lo stesso Valeriano non era nuovo a tali richieste. È il caso di una missiva scritta da Vienna nel 1633, con cui chiese preghiere alla suora per re Ladislao VII di Polonia, che affrontava la guerra contro la Russia. La successiva vittoria venne attribuita alla forza delle orazioni di intercessione della monaca pavese, tanto che lo stesso re polacco scrisse di suo pugno una lettera per ringraziarla. La stessa monaca poi intervenne per facilitare il matrimonio tra Ladislao e Cecilia Renata, Arciduchessa d'Austria, che nel 1637 divenne regina di Polonia[43]. Pur mancando riferimenti documentali espliciti per il nostro dipinto, è chiaro che la commissione vada collegata all'ambiente viennese frequentato da Valeriano. Proprio a Vienna nella Paulanerkirche, infatti, è custodita una delle tante repliche della rogieriana *Madone embrassée par l'Enfant* risalente al XVI secolo[44], anche se la chiesa, assegnata da Ferdinando II ai Minimi, venne eretta tra il 1627 e il 1651, su una preesistente di origine medievale, gravemente danneggiata durante l'assedio turco del 1529[45].

Non sappiamo se Valeriano avesse mai visto l'opera della Paulanerkirche – che comunque presenta la Vergine con il consueto manto rosso e non verde come nel nostro caso – ovvero abbia avuto modo di conoscere uno dei tanti dipinti derivanti dal prototipo rogeriano che circolavano in tutto il Vecchio Continente, certo è che la tela da lui commissionata risulta chiaramente una rielaborazione personale del pittore, derivante dalle repliche con la Vergine ritratta a mezzo busto rivolta a sinistra. Alcuni elementi come la spilla a cuore, il manto che copre entrambe le ginocchia e il colore verde scelto per quest'ultimo capo, presenti in pochissime repliche, testimoniano una chiara tendenza alla personalizzazione del pittore, che in tal modo rielabora e ripropone un modello diffusissimo, di cui riprende le linee essenziali, al fine di permetterne una immediata identificazione. Né è possibile pensare che il gruppo sia derivante da una delle rare repliche del prototipo rogieriano a figura intera [fig. 14], visto che in nessuna il manto ricopre le due ginocchia, né è appuntato al petto con una spilla, come invece avviene nel nostro caso. La tela pavese è quindi un unicum assoluto tra le oltre 200 repliche documentate, anche se risulta complesso individuarne l'autore, vista la genericità degli elementi essenziali, che rinviano certamente alla prima metà del XVII secolo, con qualche reminiscenza della più tarda maniera. In particolare, quel disegnare le pieghe dell'abito attraverso ombre nette e delineate, che fanno emergere i volumi; l'attenzione ai riflessi luminosi sui capelli, gli ori, le perle, i nastri o le pietre preziose, resi con sottili linee dorate o punti bianchissimi e infine l'impalpabile trasparenza del velo che avvolge il Bambino, disegnato con decisi tratti ora ondulati, ora a zig-zag, chiariscono una formazione d'ambito tedesco-fiamminga di fondo, aggiornata tuttavia alle tendenze del naturalismo diffuso nel secondo quarto del Seicento. Dati che sembrerebbero confermare una datazione agli anni Trenta del secolo, se dovessimo collegare l'opera alla corrispondenza tra Valeriano e Maria Domitilla, e Vienna quale ambito di realizzazione.

Va notato, infine, che la scelta del manto verde e forse anche la spilla a cuore appuntata sul petto a reggere l'avvolgente cappa, potrebbero derivare da precise indicazioni di fra Valeriano, committente dell'opera. Il verde era infatti, nel rito tridentino, il colore liturgico del tempo successivo all'Epifania e alla Pentecoste, ossia i due momenti in cui la divinità si manifesta all'uomo pienamente nelle persone

Figura 15. Anonimo dei Paesi Bassi Meridionali, *Madonna del Roseto*, Cambi, Genova, asta del 24/10/2024, lotto 586 (1570-1600); Figura 16. Anonimo di Bruges, *Madonna del Buon Consiglio*, Ávila, Monasterio de San José (1530-1560).

di Cristo e dello Spirito Santo, coinvolgendo direttamente la Vergine. La spilla ornata da un rubino a forma di cuore, potrebbe invece rinviare alle meditazioni quaresimali, legate al cuore affranto della Vergine, dal cui amore nacque il figlio di Dio, che ne trasse misericordia[46]. Un cuore che serbava la verità sulla natura divina di Cristo, riconosciuta dai pastori recatisi presso la mangiatoia (Lc 2,19). L'immagine, quindi, come suggerisce anche l'iscrizione, aveva la funzione di stimolare la meditazione profonda sui misteri cristiani attraverso la preghiera.

Delle ultime quattro opere rintracciate, tre appartengono alla variante della *Madonna del Roseto*, di cui erano stati già individuati diversi esemplari, sia con epigrafe in basso, sia senza[47], mentre l'ultimo, incredibilmente sfuggito a tutte le catalogazioni, è un trittico con portelle recanti una lunga inscrizione, di cui sembrerebbe nota perfino l'origine.

Alla tipologia che vede il gruppo della Madonna con il Bambino che l'abbraccia circondata da una spalliera di rose, che evocano da una parte le *Litanie Lauretane*, dall'altra il *Cantico dei Cantici*, come è stato già evidenziato[48], uno presenta la fontana con protome d'ariete da cui sgorga acqua limpida (olio su tavola, cm 68x49)[49], estremamente simile a quella presente in altri due esemplari noti, uno custodito al Walters Art Museum di Baltimora e l'altro alla New York Historical Society Museum and Library[50], dato che dimostra come tutte queste repliche abbiano una comune matrice. Il secondo, passato ad un'asta romana deteriorato e di mediocre fattura (olio su tavola, cm 64x49,5)[51], presenta invece una pera posata sul muretto alla destra del gruppo, secondo un modello noto in almeno altri quattro esemplari, di cui uno custodito a Courtrai, presso il Stadsmuseum Kortrijk[52]. L'ultimo di questa piccola serie è certamente il più alto qualitativamente dei tre e appartiene al piccolo gruppo di opere che presentano, a sinistra in alto, una colomba che plana verso Maria che regge il figlio a lei teneramente stretto, simbolo dello Spirito Santo e il tetragramma biblico יהוה indicante il nome impronunciabile di Dio, anche se parzialmente occultato dalla cornice [fig. 15]. Passato ad un'asta genovese recentemente come anonimo fiammingo del XVII secolo[53] è un dipinto su tavola (cm 94x75,5) che pare sia stato rifilato lungo i bordi in epoca imprecisata, forse per adattarlo alla cornice seicentesca, che in basso riporta una tabella ormai abrasa, probabilmente riferibile ad una epigrafe ormai perduta. Dato questo che lo metterebbe in rapporto diretto, non solo a livello iconografico e compositivo, a quello del Museum of Western and Eastern Art di Odessa[54], di cui sembra la replica più fedele, tanto da far pensare non tanto al medesimo artista,

visto il differente uso della luce sui volumi, quanto piuttosto ad un maestro dei Paesi Bassi Meridionali del tardo XVI secolo, certamente dotato, che collaborava con l'autore di quello ucraino, a cui sembrerebbero spettare anche altre due repliche note[55], visibili, tuttavia, solo attraverso immagini storiche in bianco e nero, quindi non del tutto attendibili.

Tuttavia, è l'ultimo dipinto rintracciato, forse, il più interessante in assoluto nell'intero corpus dei tredici, in primo luogo perché certamente il più antico e in secondo perché si tratta dell'unico trittico noto con ancora le ante integre recanti una epigrafe. L'opera, custodita presso il Monasterio de San José di Ávila in Spagna (dimensioni sconosciute) [fig. 16], si compone di una tavola centrale centinata a doppio inflesso sul cui fondo verde si staglia il gruppo della Vergine con il Bambino. La madre è vestita con una tunica porpora, su cui è fissato il manto del medesimo colore attraverso dei bottoni in tessuto; il figlio, con aureola a grandi raggi dorati, è invece appena coperto da un sottile velo avvolto lungo il corpo. Le ante recano, su fondo scuro, una lunga epigrafe in capitale romana maiuscola a lettere d'oro con il responsorio e i versi del sesto canto mattutino del Natale: SANCTA ET IMMACVLATA VIRGINITAS QVIBVS ET LAVDIBVS EFFERAM NESCIO/ QVIA QVIEM CELI CAPERE NON POTERVNT TVO GREMIO CONTVLISTI, che si completa con i versi "Benedicta tu in mulieribus/ et benedictus fructus ventris tui./ in aeternum permanes Virgo"[56]. Il trittico, la cui soluzione compositiva e cromatica lo accosta alla tavola di Città del Messico, assegnata a bottega brugese con una datazione al 1530-60 circa[57], proverrebbe, secondo le fonti, dall'eredità del padre di Teresa d'Avila Alfonso Sánchez de Cepeda, deceduto nel 1543[58]. Se una tale notizia trovasse conferma si tratterebbe dell'opera con questa iconografia più antica, assieme a quella del Museo Provincial de Bellas Artes di Saragozza[59], giunta nella Penisola Iberica.

I tredici dipinti inediti, aggiunti all'ampio corpus di repliche derivanti dal prototipo rogieriano, dimostrano come un modello compositivo avente una sua precisa interpretazione iconografica, possa essere reinterpretato e rifunzionalizzato, attraverso piccoli accorgimenti, aggiunte, sottrazioni o semplici sostituzioni cromatiche, infinite volte, dando origine non solo a varianti stilistiche – dovute certamente al tempo in cui vennero prodotte le repliche – ma anche di significato e quindi di funzione.

Note

[1] Friedrich Winkler, *Der meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren werken und zur kunst ihren zeit mit mehreren katalogen zu Rogier*, Strasburgo 1913, pp. 66-71; Max J. Friedländer, *Rogier van der Weyden and the Master of Flemalle, Early Netherlandish Painting,* vol. II, New York-Washington 1967, pp. 87, 93-94, n. 121, tav. 125; Dirk de Vos*, De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemalleske voorlopers*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 13 (1971), pp. 146-147; M. J. Friedländer, *The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrant, Early Netherlandish Painting,* vol. XI, New York-Washington 1974, p. 89, n. 190, tav. 140; Alexandre Dimov, *Le modèle rogerién de la Vierge à l'Enfant dans une loggia et ses échos dans la peinture flemande de la fin du XV^e siècle*, in "Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie", XL (2018), pp. 69-86; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant dans une loggia rogiérienne ou la success-story de la Madone embrassée par l'Enfant*, in "Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles", 77 (2021), pp. 180-273; Didier Martens - Robert Godding - A. Dimov, *La Madone embrassée par l'Enfant de Rogier van der Weyden et le poème du carme Eberhard Billick sur la Circoncision (1552): une rencontre fortuite?*, in "Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles", 77 (2021), pp. 285-305; D. Martens, *La réception dupliquante de la Madone embrassée par l'Enfant de Rogier van der Weyden en Basse-Bavière, du XVIIe siècle à nos jour*, in: "Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles", 77 (2021), pp. 307-415; D. Martens, *La réception dupliquante de la Madone embrassée par l'Enfant de Rogier van der Weyden à Erembodegem*, in: "Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles", 77 (2021), pp. 417-451; Luigi Agus, *La Madonna dell'umiltà di Rogier van der Weyden. Storia, evoluzione e rifunzionalizzazione di un modello iconografico*, in "Papireto", II (2023), pp. 8-72.

[2] A. Dimov, *Le modèle rogerién de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 69-86; A. Dimov, *La Vierge à l'Enfant dans une loggia Caspar Braun: une réplique du panneau Carvalho restaurée en 1577?*, in "Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie", XL (2019), pp. 69-76; A. Dimov, *La descendance de la Vierge*, cit., pp. 171-173; L. Agus, cit., pp. 10-16.

[3] L. Agus, cit., pp. 16-20.

[4] A. Dimov, *La descendance de la Vierge*, cit., pp. 206-222; L. Agus, cit., pp. 21-22.

[5] A. Dimov, *Le modèle rogerién de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 94-95; L. Agus, cit., pp. 14-15.

[6] A. Dimov, *La descendance de la Vierge*, cit., pp. 195-200; L. Agus, cit., pp. 22-23.
[7] A. Dimov, *La descendance de la Vierge*, cit., pp. 180-190, a cui si rinvia per la bibliografia precedente.
[8] L. Agus, cit., pp. 27-28.
[9] A. Dimov, *La descendance de la Vierge*, cit., pp. 226-234
[10] L. Agus, cit., p. 28.
[11] Ivi, pp. 31-33.
[12] D. Martens, *La réception dupliquante … en Basse-Bavière*, cit., pp. 307-415; D. Martens, *La réception dupliquante … à Erembodegem*, cit., pp. 417-451; L. Agus, cit., p. 34, a cui si rinvia per la bibliografia precedente.
[13] L. Agus, cit., pp. 33-49.
[14] D. de Vos, cit., pp. 146-147; A. Dimov, *La descendance de la Vierge*, cit., pp. 274-282.
[15] L. Agus, cit., pp. 58-72.
[16] Ivi, p. 30.
[17] Maison Alexandre Landre, Beaune, asta del 22/10/2023, lotto 11.
[18] Licia Collobi Ragghianti, *Dipinti fiamminghi in Italia, 1420-1570. Catalogo*, Bologna 1990, pp. 217-218.
[19] Setdart, Barcellona, asta del 13/12/2023, lotto 96.
[20] D. Martens, *La réception dupliquante … en Basse-Bavière*, cit., pp. 310-318.
[21] Capitolium Art, Brescia, asta n. 432 del 13/12/2023, lotto 30.
[22] Cambi, Genova, asta n. 200 del 28/10/2014, lotto 218.
[23] Caterina Limentani Virdis, *Early Netherlandish Devotional Images, Their Copies and Their Metamorphosis in Aragonese Culture through Peripheral Areas*, in: Maddalena Bellavitis (ed), *Making Copies in European Art 1400-1600. Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, Leida-Boston 2018, p. 428; A. Dimov, *La descendance de la Vierge*, cit., pp. 236-243.
[24] Asta Catawiki del 14/01/2024, lotto n. 78766503; precedentemente venduto da Cambi, Genova, asta del 23/11/2022, lotto 11, come veneto-cretese del XV secolo.
[25] Inv. P 125.; A. Dimov, *La descendance de la Vierge*, cit., pp. 246-248, 280, n. 150; L. Agus, cit., pp. 29, 64, cat. BB30bba.
[26] Sotheby's, Londra asta del 4/12/2019, lotto 1; A. Dimov, *La descendance de la Vierge*, cit., pp. 246-248, 280, n. 150; L. Agus, cit., p. 65, cat. BB57dba.
[27] A. Dimov, *La descendance de la Vierge*, cit., pp. 248-249, 281, n. 161; D. Martens, *La réception dupliquante… à Eremodegem*, cit., p. 434; L. Agus, cit., pp. 44, 71, cat. D1dbb.
[28] D. Martens, *La réception dupliquante*, p. 310.
[29] Dr. Fischer, Heilbronn, asta del 14/05/2011, lotto 548; A. Dimov, *La descendance de la Vierge*, cit., p. 277, n. 74; L. Agus, cit., p. 71, cat. CC5---m.
[30] Sedtart, Barcellona, asta del 11/12/2023, lotto 88.
[31] D. Martens – R. Godding - A. Dimov, *La Madone embrassée par l'Enfant*, cit., pp. 285-305; L. Agus, cit., p. 37.
[32] Katawiki, asta del 01/01/2024, lotto 78343513.
[33] L. Agus, cit., p. 49.
[34] Gliubich Casa d'Aste, L'Aquila, asta del 20/12/2023, lotto 409.
[35] Le notizie biografiche su Valeriano da Milano, sono tratte da: Heinrich Kretschmayr, *Magni, Valeriano*, in *Enciclopedia Italiana*, 1934, link: https://www.treccani.it/enciclopedia/valeriano-magni_(Enciclopedia-Italiana)/ (consultato il 10/05/2024, ore 18.08); Alessandro Catalano, *Valeriano da Milano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98, 2020, link: https://www.treccani.it/enciclopedia/valeriano-da-milano_(Dizionario-Biografico)/ (consultato il 13/05/2024, ore 11.15).
[36] Rodolfo Maiocchi, *Le chiese di Pavia. Notizie*, Pavia 1903, pp. 31-34; Virginio Luigi Bernorio, *La chiesa di Pavia nel secolo XVI e l'azione pastorale del cardinale Ippolito de' Rossi (1560-1591)*, Pavia 1971, p. 307; Mario Taccolini, *Per il pubblico bene. La soppressione di monasteri e conventi nella Lombardia austriaca del secondo Settecento*, Roma 2000, p. 88.
[37] Giacinto Romano, *Suor Maria Domitilla d'Acqui. Cappuccina in Pavia*, in "Bollettino Storico Pavese", I (1893), p. 12.
[38] Ivi, pp. 126-128.
[39] Ivi, pp. 14-18, 36-38.
[40] Ivi, pp. 30-40, 130-131.
[41] Ivi, pp. 131-142, 201-202.
[42] Ivi, pp. 148-150, 197-200.
[43] Ivi, pp. 134-136.
[44] A. Dimov, *La descendance de la Vierge*, cit., p. 282, n. 184; L. Agus, cit., p. 65, cat. BB58dba.
[45] Anna Brożek – Kazimierz Twardowski, *Die Wiener Jahre*, Wien 2011, p. 34.
[46] Si veda, come esempio di tali meditazioni, molto diffuse all'epoca nei monasteri: Angelo Nuzza, *Quaresimale*, Venezia 1655, pp. 620-625.
[47] L. Agus, cit., pp. 38-40, 69-71.
[48] Ivi, pp. 38-39.
[49] East Sussex (GB), Selling Art and Antiques, n. SA1069738 (venduto da Antiques Decorative).
[50] L. Agus, cit., pp. 40, 70-71, cat. CAa18dba e CAb3dbbn .
[51] Pirone Aste, Roma, asta del 27/06/2023, lotto 164.
[52] L. Agus, cit., pp. 42, 69-70, cat. CAa1dbb, CAa4dbb, CAa5dca e CAa15dbb.
[53] Cambi, Genova, asta del 24/10/2024, lotto 586.
[54] L. Agus, cit., pp. 39, 71, cat. CAb4dbem, a cui si rinvia anche per la bibliografia precedente.
[55] L. Agus, cit., pp. 70-71, cat. CAb1dbem e CAb5dbem.
[56] Giovanni Giacomo Bourassé, *Summa Aurea de laudibus Beatissimæ Virginis Mariæ*, Paris 1866, tomo III, col. 1709.
[57] L. Agus, cit., pp. 29, 69, cat. BBg8bbj, a cui si rinvia per la bibliografia precedente.
[58] Didier-Marie Golay, *Atlas Thérèse d'Avila, "Aventurer sa vie". Une sainte dans l'histoire et dans le monde. 1515-1582*, Paris 2014, p. 82. L'opera è citata, pur senza menzionarne una possibile provenienza, anche in: Juan Dobado Fernández, *Imagen y palabra en Teresa de Jesús*, in: *Teresa de Jesús. La prueba de mi verdad*, Madrid 2015, p. 62; María Leticia Sánchez Hernández, *Católicas y reformadas: apuntes iconográficos de dos formas de relación bíblica*, in: Maria Laura Giordano - Adriana Valerio (edd.), *Reformadas y Contrarreformadas en la Europa Católica (siglos XV-XVIII)*, Estella 2016, p. 145.
[59] L. Agus, cit., pp. 28-29, 69, cat. BBg7bba, a cui si rinvia per la bibliografia precedente.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 115-124
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0309

L'arte del ferro battuto a Brescia e Bergamo tra Rinascimento e Settecento

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, pp. 365-366

Francesco Baccanelli
Independent researcher

Una testimonianza antica e prestigiosa della fama di Bergamo come territorio legato all'artigianato del ferro ci viene offerta dalla *Satira I* di Ludovico Ariosto, dove il termine "bergamasco" è utilizzato per indicare, con funzione di antonomasia, il fabbro: "in sin che i Bergamaschi / se levino a far chiodi"[1]. Dobbiamo aggiungere che una fama simile, se non maggiore, anche e soprattutto in relazione alla produzione di armi (e, sul piano industriale, in età contemporanea, a quella del tondino), riguarda la vicina Brescia; non c'è da stupirsi, ovviamente, di tale analogia, poiché, com'è noto, le due città e i relativi territori palesano molti tratti in comune nei più svariati ambiti, tra cui – giusto per limitarci agli ambiti che più interessano a noi – quello delle materie prime, quello delle tradizioni artistiche, architettoniche e artigianali, quello delle vicende storiche.

In questa sede prenderemo in considerazione l'arte del ferro battuto praticata tra Brescia e Bergamo nei secoli della dominazione veneziana, quindi dall'epoca rinascimentale fino agli albori dello stile neoclassico. Per i due territori si tratta dell'epoca più felice in fatto di creazione di cancelli, parapetti e grate, ma non va dimenticato che entrambi possono vantare anche pregevoli manufatti in ferro riferibili ai secoli successivi; nell'Ottocento e nel Novecento, tuttavia, le commissioni tenderanno a coinvolgere sempre più spesso artisti di altri contesti geografici, come testimoniano ad esempio i diversi lavori eseguiti secondo gli stilemi del gusto Liberty da Alessandro Mazzucotelli, tra i quali si distinguono in modo particolare quelli destinati alle ville progettate da Giuseppe Sommaruga per i fratelli Faccanoni a Sarnico, sulla parte bergamasca del lago d'Iseo[2].

Prima di addentrarci nell'argomento, è utile ricordare i pochi contributi critici che ci hanno preceduto, cominciando dal notevole repertorio di ferri battuti raccolto da Augusto Pedrini nel suo assiduo viaggiare per l'Italia, dato alle stampe nel 1929 e introdotto da una prefazione di Corrado Ricci. Qui Bergamo è rappresentata soltanto da un cancello, mentre di Brescia città sono documentati ben undici diversi lavori in ferro: due cancelli, due cancellate, due balconi, due ringhiere, un'inferriata, un cofanetto e un picchiotto[3].

Per una piena riscoperta dell'arte dei fabbri sul fronte bergamasco bisogna attendere Luigi Angelini, il quale nel 1942, sulla

CC BY ND

"Rivista di Bergamo", pubblica in tre puntate un *reportage* sull'argomento, accompagnando il testo con disegni di propria mano[4]. Le attenzioni dello studioso non sono limitate al solo capoluogo, ma spaziano per tutto il territorio, dalla Val Seriana alla Bassa, dalla Val Brembana al Sebino; a volte l'ubicazione dei manufatti è indicata dettagliatamente, più spesso troviamo solo il nome del centro abitato in cui essi si trovano. In termini di riproduzioni, la documentazione più nutrita è quella che riguarda balconi, balconcini e parapetti, mentre piuttosto contenuta appare la presenza di disegni relativi a cancelli; desta sorpresa – ovviamente in senso positivo – l'ampio spazio riservato ai picchiotti, agli oggetti di uso domestico e ad altri manufatti di dimensioni contenute. Angelini raccoglierà i tre articoli, insieme ad altri contributi simili e dedicati all'architettura e alle arti applicate, in *Arte minore bergamasca*, opera pubblicata per la prima volta nel 1947 e riproposta, in forma definitiva, con un ampliamento del corredo illustrativo, nel 1956[5].

Altrettanto fondamentale, pur nella sua brevità, è il saggio di Gaetano Panazza sui ferri e i tessuti bresciani del Sei e Settecento, pubblicato nel 1964, all'interno del terzo volume della *Storia di Brescia* promossa da Giovanni Treccani, e ancora apprezzabile per l'elenco dei più significativi complementi architettonici in ferro visibili all'esterno dei palazzi cittadini[6]. Un apporto alla conoscenza delle cancellate, dei cancelli e dei balconi delle case nobili di Brescia e provincia lo ha fornito anche il corposo apparato fotografico dei volumi delle *Dimore bresciane* di Fausto Lechi[7].

Se nel repertorio sul ferro battuto pubblicato nel 1966 da Edi Baccheschi e Samuel Levy, ampio nel numero delle opere considerate ma geograficamente meno vario rispetto a quello di Pedrini, i due territori risultano pressoché ignorati[8], nel saggio sulla lavorazione dei metalli scritto da Mila Leva Pistoi per *Le tecniche artistiche* di Corrado Maltese si parla di Brescia e Bergamo, specialmente in relazione alla produzione di armi, come di due tra i luoghi più significativi per l'arte del ferro in Italia[9]. Sono della stessa opinione i contributi del volume sui metalli della serie *Artigianato lombardo*, che, tuttavia, pur riconoscendo in più occasioni alla Val Trompia, alla Val Sabbia e soprattutto alla Val Camonica un ruolo di primissimo piano nella lavorazione del ferro[10], preferiscono concentrarsi, tanto nella trattazione quanto nel corredo fotografico, su Milano, sulla Valtellina e sui territori del Cremonese e del Mantovano, trascurando la porzione di Lombardia un tempo parte della Serenissima. Un lavoro di lodevole sistematicità sul piano della catalogazione dei beni in ferro battuto di proprietà pubblica e privata in territorio camuno si riscontra, invece, in *Arte in Val Camonica*, collana che purtroppo si è interrotta al quinto volume, lasciando scoperta tutta la parte di valle a nord di Breno[11].

In generale, va segnalato come nei decenni più vicini a noi le attenzioni al ferro battuto abbiano prodotto soprattutto pubblicazioni divulgative legate al collezionismo di oggetti d'antiquariato (forzieri, chiavi, lucchetti, ferri da stiro…) e i testi di natura scientifica o quantomeno votati a una dimensione di studio si siano fatti sempre più rari. Mancano, inoltre, repertori in grado di testimoniarci in modo esauriente la situazione della maggior parte delle aree geografiche, al punto che ad oggi è ancora piuttosto complicato fare confronti solidi, in termini di stile e di tecnica, tra le diverse tradizioni locali.

Nel campo della museologia prevale la tendenza, incoraggiata dalla didattica scolastica, a privilegiare percorsi legati all'archeologia industriale. Più che una storia dei manufatti in ferro impostata sulle variazioni formali, i musei preferiscono mettere a disposizione dei visitatori materiale utile a ricostruire le varie fasi del lavoro e il passaggio dalla dimensione artigianale a quella dell'industria; non è un caso, del resto, che la maggior parte di queste istituzioni culturali trovi posto in siti, talvolta particolarmente suggestivi, nati come botteghe o opifici per la lavorazione del ferro e ancora dotati di fucine, magli e ruote idrauliche in parte o del tutto funzionanti. La provincia di Brescia ospita diversi centri museali di questo tipo: il principale è il Museo del Ferro allestito in città, nel quartiere di San Bartolomeo, e compreso nel sistema del Museo dell'Industria

e del Lavoro "Eugenio Battisti" (Musil)[12].

Il presente contributo intende prendere in esame, con l'intento di valutarne le principali peculiarità, i manufatti in ferro battuto di ambito bresciano e bergamasco legati all'architettura o utilizzati come oggetti nella vita di tutti i giorni; a tale scopo, più che sciorinare esempi su esempi, proveremo a soffermarci su alcuni casi rappresentativi e sulle opere qualitativamente più ragguardevoli. Tralasceremo il settore di armi e armature, che costituisce un discorso a sé, oltretutto – specialmente per ciò che attiene alla parte bresciana – già oggetto di studi approfonditi[13].

Per quanto riguarda il ferro battuto destinato all'edilizia, a Brescia e Bergamo il Rinascimento è scarsamente rappresentato, in quanto gran parte delle testimonianze relative a quell'epoca è stata spazzata via dal rinnovamento che ha interessato le facciate dei palazzi nel Seicento e, ancora di più, nel Settecento. Sono stati quelli, d'altronde, sia in termini quantitativi che qualitativi, i secoli d'oro del ferro battuto nei due territori.

In fatto di grate, guardando almeno agli esemplari a noi pervenuti, sembrerebbe che nell'architettura rinascimentale bresciana e bergamasca a prevalere siano stati modelli di estrema semplicità, con le aste verticali che si incrociavano perpendicolarmente con quelle orizzontali, formando scacchiere a maglia molto stretta. Gli esempi ancora *in loco* si contano soprattutto nei palazzotti di provincia, più restii, rispetto alle residenze nobiliari di città, ad ammodernare il proprio aspetto secondo le coordinate stilistiche del Barocco.

Un'interessante declinazione di tale tipologia di inferriata nell'ambito dell'architettura religiosa si registra nel Duomo Vecchio di Brescia. A protezione del tesoro delle Sante Croci, all'ingresso dell'omonima cappella, troviamo infatti un'ampia e robusta struttura di ferro dorato, ad aste incrociate, che nella parte destra presenta un cancellino [fig. 1]. In questo caso, come capita a volte con le commissioni ecclesiastiche, gli archivi ci forniscono autore e anno di realizzazione: sappiamo così che l'opera è stata realizzata nell'anno 1500 da Girolamo da Noboli, un fabbro non altrimenti noto[14].

Figura 1. Girolamo da Noboli, *Inferriata con cancello*, ferro battuto, Brescia, Duomo Vecchio, cappella delle Sante Croci (1500)

Dal secondo Cinquecento la maglia delle inferriate tende ad allargarsi e a limitare il numero delle aste orizzontali, e con il Seicento i modelli più diffusi diventano quelli con la base dal profilo ricurvo.

Se le grate delle finestre sono state in parte rimosse, in quanto non pochi proprietari hanno scelto di dare la priorità al passaggio della luce solare dopo che l'installazione dei sistemi di allarme ha ridimensionato l'importanza della funzione protettiva di questi elementi, ben diversa è la situazione dei parapetti, ancora pressoché tutti presenti sui rispettivi balconi e finestroni d'origine. In termini stilistici, non dobbiamo pensare a una schematica evoluzione del gusto che dagli stilemi del primo Barocco ci porta in modo omogeneo e lineare verso il linguaggio rococò; in provincia le mode viaggiano più lentamente e non mancano, specialmente nelle valli, i casi in cui gli artigiani hanno optato per soluzioni ritardatarie, se non addirittura anacronistiche, dettate dall'imitazio-

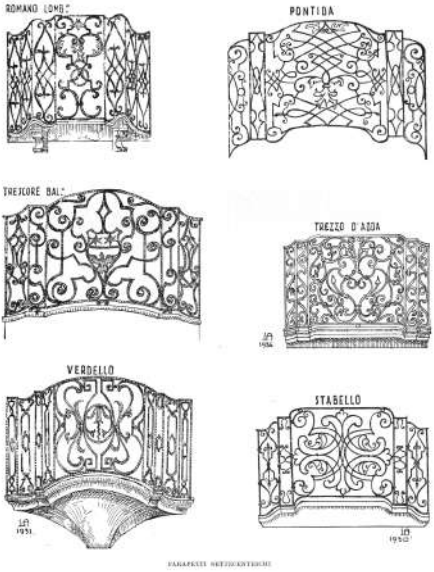


Figura 2. Luigi Angelini, *Esempi di parapetti bergamaschi del XVIII secolo* (in L. Angelini, *Arte minore bergamasca*, Bergamo 1956, p. 227) (1942).

ne di esempi locali antichi. Tuttavia, osservando i balconi bresciani e bergamaschi del Sei e Settecento, si può notare chiaramente un progressivo ampliamento della dimensione decorativa, che tende a farsi sempre più ricca, più esuberante, per ripiegare poi su soluzioni di maggiore compostezza e semplicità geometrica negli ultimi decenni della dominazione veneziana, dimostrando in questo un'assimilazione piuttosto rapida e convinta del gusto neoclassico.

Nell'ambito dei balconi più grandi, il ferro era in costante competizione con la pietra, e non mancano casi in cui i due materiali sono stati utilizzati l'uno accanto all'altro, come si può vedere ad esempio a Brescia sulla facciata di palazzo Martinengo Cesaresco che dà su via Musei[15].

Per quanto riguarda gli esemplari con il parapetto completamente in ferro, per i quali Brescia propone una casistica maggiore rispetto a Bergamo, la formula prediletta a partire dal Seicento era quella caratterizzata dal profilo panciuto, al quale si accompagnavano sugli angoli e talvolta anche sul fronte le foglie d'acanto: l'esemplare più noto ai bresciani è probabilmente quello collocato sul lato sud del cortile del palazzo del Broletto[16].

Con il Settecento, tanto nei casi in cui il parapetto conservava la forma rettangolare quanto nelle frequenti situazioni in cui esso era chiamato ad adattarsi ai perimetri ondulati dei balconcini, la decorazione si configurava come un moltiplicarsi di volute, riccioli, motivi geometrici ricercati, elementi fitomorfi. Molto diffusi erano i parapetti per i balconcini di dimensioni contenute e per i finestroni, che, come si vede nel sottotetto di Palazzo Baroni Scotti in via Donizetti a Bergamo, venivano quasi sempre montati l'uno accanto all'altro a protezione di tutte le aperture di uno stesso piano, così da comporre un *continuum* ornamentale di grande eleganza. Li vediamo spesso anche sulle facciate di edifici austeri di fondazione più antica, quasi che essi, grazie alla loro esuberante dimensione decorativa, fossero stati ritenuti sufficienti per ammodernare secondo il gusto del tempo l'aspetto delle costruzioni. Di questi parapetti Luigi Angelini, attraverso i suoi disegni, ci segnala numerose interessanti testimonianze, raccolte per tutto il territorio bergamasco[17] [fig. 2]; anche la Val di Scalve, malgrado la collocazione geografica apparentemente penalizzata dalla distanza dalle città e dall'altitudine, ne offre esempi di alto livello qualitativo, soprattutto a Schilpario[18]. Nell'ambito dei balconi e dei balconcini possiamo quindi affermare che non si riscontrano forti differenze in termini di qualità e di ambizione tra i due capoluoghi e le valli.

Diverso risulta il caso delle cancellate, in quanto le tipologie scenografiche costituite da più settori, quelle cioè in cui il cancello vero e proprio è inserito in un succedersi di strutture di recinzione in ferro e pietra, appaiono invece come una prerogativa di Brescia, di Bergamo e dei più importanti palazzi della pianura. In esse, per ciascuna delle strutture in ferro, rimane sempre basilare il tradizionale impianto ad aste verticali parallele, sul quale, con il passare degli anni, tendono a conquistarsi sempre più spazio i riccioli, le volute, i *divertissement* decorativi, insomma tutti quegli elementi accessori

Figura 3. Cancellata, ferro battuto, Brescia, Palazzo Beretta già Martinengo da Barco (XVIII secolo).

con funzione estetica a cui abbiamo già fatto riferimento a proposito dei balconcini.

Sul piano della qualità, i risultati migliori sono stati raggiunti nel XVIII secolo. Meravigliosa ci appare la cancellata di palazzo Beretta già Martinengo da Barco che dà su corso Magenta a Brescia[19] [fig. 3]. Per Fausto Lechi, "è questa elegantissima opera come la conclusione dell'arte signorile settecentesca bresciana: vuol essere quasi il paradigma della sua grandezza ed anche la dimostrazione della sua opulenza con tutto quel ferro e quella pietra; i prodotti delle nostre valli vi sono valorizzati all'estremo con abbondanza senza pesantezza, con signorilità senza sfarzo"[20]. Effettivamente, un aspetto che si fa immediatamente apprezzare in questo notevole lavoro è il perfetto dialogo tra le componenti in pietra e quelle in ferro. Nove, in particolare, sono gli spazi che, alternandosi in un gioco di simmetrie, lo scandiscono. I due cancelli a due battenti, identici in tutto e per tutto, risultano formati da un impianto ad aste verticali parallele, abbellito con motivi a linee diagonali, volute, riccioli e fiammelle. A coronamento di entrambi troviamo un'ampia e magniloquente struttura fissa interamente in ferro, caratterizzata da una trama "a merletto" e dall'applicazione di numerose borchie a forma di fiore; le soluzioni decorative di questo spazio sono riproposte, con poche variazioni sul tema, nelle inferriate inserite ai lati di ciascuno dei due cancelli. Nello scomparto al centro della cancellata e nei due alle estremità, tutti coronati dall'aquila dello stemma Martinengo da Barco, a dominare è la pietra, ma le vivaci e realistiche piante di alloro che escono dai vasi sono state realizzate, con grande perizia, in ferro battuto.

Troviamo cancellate anche nell'architettura ecclesiastica. Sia all'esterno, come testimonia il cortile della settecentesca chiesa di San Zeno al Foro a Brescia[21]; sia all'interno, dove venivano montate per separare il presbiterio dalla navata o, più frequentemente, la navata dalle

Figura 4. Acquasantiera, ferro battuto, Brescia, collezione privata (XVI secolo)

cappelle laterali. Questa seconda tipologia, una delle poche che nei territori di cui ci stiamo occupando unisce al ferro elementi in bronzo, ha avuto grande fortuna, come già notava Gaetano Panazza, soprattutto in Val Camonica[22].

Vario e di qualità è anche il repertorio delle ringhiere per le scale, prossimo in termini di decorazione a quello delle cancellate e dei parapetti e talvolta abbinato a soluzioni architettoniche di grande fascino, come testimonia lo scalone elicoidale del castello Martinengo Colleoni di Cavernago, a pochi chilometri da Bergamo, attribuito a Filippo Juvarra[23]. Rare risultano invece le vere dei pozzi in ferro battuto: bellissima è quella, posta sotto una maestosa edicola a baldacchino, ancora oggi visibile nell'abbazia di Rodengo Saiano, in Franciacorta, nel chiostro detto "della chiesa" o "della sagrestia"[24].

Naturalmente, Brescia e Bergamo offrono anche numerosi esempi di oggetti in ferro di dimensioni più contenute. In molti di essi, in quanto all'estetica, i fabbri, anziché puntare sull'esecuzione di disegni e ornamenti sulla superficie, hanno continuato ad affidare tutta la dimensione decorativa alla forma, riproponendo i giochi di volute e riccioli che abbiamo già incontrato nei manufatti legati all'architettura: è il caso dei portavasi e dei portacatini, dei supporti destinati all'illuminazione (candelieri da parete, candelabri, lampadari…), delle insegne e, in ambito ecclesiastico, delle croci apicali di epoca settecentesca e delle inferriate che a volte nel territorio bergamasco e in misura minore in quello bresciano, tra il secondo Seicento e la metà del secolo successivo, completavano i paliotti degli altari. Sul piano della decorazione, i forzieri istoriati, diffusi soprattutto nella Brescia del Cinquecento, trovano invece un parallelo nella pratica incisoria relativa ad armi e armature.

Parlando di manufatti di piccole dimensioni merita di essere segnalata, per qualità di esecuzione e per rarità, un'inedita acquasantiera interamente in ferro[25] [fig. 4], risalente all'epoca rinascimentale, la cui provenienza bresciana sembrerebbe garantita dall'ubicazione *ab antiquo* in un palazzo della città. Sopra la vaschetta per l'acquasanta, ornata con una croce greca con i bracci svasati eseguita a sbalzo[26], è rappresentata una pianta con fiori, boccioli e foglie, nella quale si può riconoscere l'iconografia dell'albero della vita. A conferma della notevole abilità artistica dei fabbri locali, più che la resa – comunque apprezzabile – dei tre fiori, disposti quasi a suggerire le estremità di una croce e realizzati ciascuno con due borchie a petali, va segnalato il fatto che le foglie e i boccioli sono stati ricavati tutti, in fase di battitura, dall'asta in ferro che fa da fusto.

Particolarmente curati, nei territori di Brescia e Bergamo, erano anche i ferri destinati a contesti di falegnameria ed ebanisteria, vale a dire i picchiotti, i catenacci, le cerniere, le serrature e le chiavi. Non potendo dilungarci per ragioni di spazio sull'argomento, ci limitiamo a qualche rapida osservazione sugli elementi caratteristici.

Ad esempio, il repertorio dei picchiotti bergamaschi, apprezzabili tanto per le soluzioni iconografiche quanto per gli intagli e le cesellature con cui sono stati decorati, ci appare piuttosto ampio, ma, come già si poteva intuire dal piccolo catalogo abbozzato da Luigi Angelini[27], il motivo più riproposto sembrerebbe quello del serpente, restituito quasi sempre con sembianze ispirate alla fauna locale e non all'immaginario di draghi e animali fantastici. Una testimonianza della duratura fortuna di questo tema ci viene offerta da quattro inediti esemplari di picchiotti della Val Seriana, rimossi dai loro portoni negli anni Sessanta del secolo scorso, durante il *boom* edilizio, e oggi conservati in collezione privata[28] [fig. 5]. Quel-

lo che compare più in basso nella fotografia, risalente con molta probabilità al Cinquecento, pur essendo piuttosto essenziale nel disegno e privo di decorazione, manifesta una buona scioltezza di forma, apprezzabile soprattutto nella resa della coda. I due fotografati al centro, più rustici e geometrizzati, sono riferibili al secolo successivo e testimoniano come l'arte popolare, nell'accostarsi al dato reale, potesse scegliere tanto la via dell'imitazione quanto quella della libera interpretazione: uno, infatti, con intento chiaramente mimetico, cerca di riprodurre le squame del serpente attraverso un insistente gioco di piccole virgole cesellate l'una accanto all'altra; il secondo, al contrario, si disinteressa del tutto dell'anatomia del rettile e sceglie di caratterizzarne il dorso, appiattito in modo innaturale, con un deciso intaglio a motivi geometrici, giudicando evidentemente quella decorazione – simile a quelle di tanti oggetti di uso quotidiano, non solo in ferro ma anche in legno – più accattivante alla vista rispetto al tentativo di rappresentare la realtà. Il picchiotto più in alto nella fotografia è orientato all'opposto dei precedenti, cioè con la testa del serpente riprodotta sull'estremità fissata al portone: la compostezza e l'austerità di forma e aspetto suggeriscono di datarlo a una fase avanzata del Settecento già sensibile al gusto neoclassico.

Sul piano della ferramenta per arredi, malgrado manchino studi specifici, si direbbe che gli artigiani bresciani e bergamaschi abbiano riservato più attenzione alla qualità dei meccanismi che alla dimensione estetica. Le serrature, realizzate con cura, presentano occasionalmente incisioni raffiguranti elementi geometrici molto semplici o, al massimo, disegni stilizzati; nulla, insomma, a che vedere con le esuberanti decorazioni della tradizione tedesca riscontrabili anche nel vicino Trentino[29]. Per dire qualcosa di compiuto sulle chiavi occorrerebbe una ricognizione ampia: a un rapido sguardo, si può comunque notare una sostanziale continuità stilistica con le tipologie più diffuse negli altri territori della Serenissima[30]: il modello di maggior fascino rimane probabilmente quello – nato nel Quattrocento ma riproposto ancora in epoca secentesca – con

Figura 5. Picchiotti, ferro battuto, Bergamo (provincia), collezione privata (XVI-XVIII secolo).

l'impugnatura a rosone realizzata assemblando, tramite brasatura, diverse lamelle.

Gli oggetti di uso quotidiano, dato che nella maggior parte dei casi venivano realizzati senza ambizioni artistiche, non risultano di particolare interesse ai nostri occhi, ma per conoscere quale fosse l'aspetto di quelli relativi all'agricoltura nella campagna bresciana a metà Cinquecento è prezioso, per la sua precisione, il corredo illustrativo delle celebri *Giornate* di Agostino Gallo[31].

Concludiamo spendendo qualche parola sulla raffigurazione dei manufatti in ferro nella pittura bresciana e bergamasca. L'esempio più celebre, senza dubbio, è quello delle cesoie riprodotte nel *Sarto* di Giovan Battista Moroni, oggi alla National Gallery di Londra; e, citando questo dipinto, non si può non ricordare la mostra moroniana allestita alla Frick Collection di New York nel 2019, dove a pochi passi dall'opera i curatori avevano esposto, con una scelta felice, un paio di cesoie in ferro molto simile a quello raffigurato dal pittore bergamasco[32]. Ma di esempi, relativamente ai secoli di cui ci siamo occupati finora, ne troviamo diversi altri.

In linea di massima, va segnalato come in quest'ambito i pittori attivi tra Brescia e Bergamo abbiano dato il meglio di sé nella descrizione di elmi, corazze, pugnali e spade, quasi a voler omaggiare con il proprio pennello il ruo-

lo centrale che il territorio ha sempre recitato nella produzione di armi; ciò vale non solo per la ritrattistica, ma anche per la pittura di soggetto sacro, come testimonia forse più di tutti l'estrosa armatura del *San Giorgio* di Francesco Giugno nella chiesa parrocchiale di Bovegno, in Valtrompia[33].

Tra le raffigurazioni di manufatti di uso edilizio che meritano qualche attenzione possiamo menzionare almeno la grata rossa che chiude la finestra dell'*Ultima cena* realizzata da Moroni per la chiesa di Santa Maria Assunta e San Giacomo a Romano di Lombardia[34], dipinto che si contraddistingue anche per l'ambientazione curata nel dettaglio: si tratta di un'inferriata estremamente sobria, con le aste orizzontali in quantità inferiore rispetto a quelle verticali, concepita prendendo a modello gli esempi del tempo. Oppure, spostandoci in epoca settecentesca, possiamo ricordare i raffinati esempi di balconcini e ringhiere dipinti tra le finte architetture degli affreschi dei fratelli Fabrizio e Giovanni Antonio Galliari e di Giovanni Antonio Cucchi a palazzo Visconti a Brignano Gera d'Adda, non molto diversi in termini di soluzioni decorative dai veri e propri manufatti in ferro battuto presenti all'interno del medesimo complesso[35]. O, ancora, concedendoci un'eccezione rispetto ai limiti cronologici che ci siamo imposti e sconfinando nell'Ottocento, l'inferriata dipinta da Angelo Inganni in *Piano! Che non si svegli la nonna*, nella quale si può facilmente riconoscere quella, esistente ancora oggi, della cucina della residenza gussaghese del pittore, l'ex convento domenicano della Santissima Trinità[36].

Nelle opere degli specialisti della natura morta i manufatti in ferro di piccole dimensioni sono meno diffusi di quanto ci potremmo aspettare. Evaristo Baschenis, il pittore più dotato in questo genere, nei suoi dipinti di cucina ci ha lasciato un vasto e affascinante repertorio di oggetti di uso domestico ma, trattandosi soprattutto di suppellettili destinate a contenere il cibo, il metallo più rappresentato è il rame, non il ferro[37]. Nei *trompe-l'œil* su fondo a finto legno realizzati nei primi decenni del Settecento dal bergamasco Antonio Mara, detto Scarpetta, è presente qualche chiave: le tipologie raffigurate, tuttavia, rispondono più o meno sempre allo stesso modello[38].

Se di oggetti in ferro nei dipinti sacri troviamo quasi solo quelli chiamati a fungere da attributi iconografici dei santi, come ad esempio la graticola presente nelle numerose raffigurazioni di san Lorenzo o la vanga del rarissimo sant'Isidoro l'Agricoltore, una preziosa testimonianza del ferro battuto utilizzato nella vita quotidiana della prima metà del Settecento ci viene offerta dalla pittura di genere di Antonio Cifrondi e di Giacomo Ceruti[39]. Si pensi anche solo alle *Due donne e una bambina davanti al camino* di Ceruti in collezione privata, una tela – databile intorno al 1725 – in cui il pittore ha scelto di descrivere con grande cura l'insieme della strumentazione del camino raffigurato, vale a dire le catene con i ganci per appendere i paioli, gli alari, la paletta per la cenere, il recinto per contenere la brace[40].

Manufatti in ferro compaiono anche nella particolarissima produzione di "bambocciate" che il bresciano Faustino Bocchi ha realizzato tra la fine del Seicento e i primi decenni del secolo successivo[41], un genere che sarebbe stato poi ripreso non molto tempo dopo, con variazioni sul tema e soggetti talvolta più ambiziosi, dal bergamasco Enrico Albrici. Protagonisti dei dipinti di Bocchi erano personaggi di fantasia dall'aspetto grottesco, caricaturale, alti pochi centimetri, instancabilmente in battaglia contro rane, uccelli, gatti, crostacei e insetti: più che le armi proprie e improprie rimpicciolite così che risultassero proporzionate alle minuscole stature di queste figure, gli oggetti in ferro battuto che appaiono interessanti ai nostri occhi sono quelli che il pittore ha immaginato a grandezza naturale e che dunque, nel contesto di quel mondo in miniatura, finiscono per assumere le sembianze di oggetti giganti e occupare un posto di rilievo nell'economia della scena. È il caso della forchetta da tavola impugnata come se fosse un forcone dai nani della *Caccia al pulcino* della Pinacoteca Tosio Martinengo, oppure delle cesoie brandite come arma nella *Battaglia contro la cicogna* della collezione Guaineri di Brescia[42].

Insomma, per ciò che concerne i manufatti

in ferro che abbiamo considerato nel presente contributo, nei dipinti bresciani e bergamaschi degli stessi secoli troviamo raffigurati quasi esclusivamente esemplari semplici, senza ornamenti, oggetti presi dalla vita di tutti i giorni; ciò non toglie, comunque, che i migliori artisti, nel riprodurli, manifestando la famosa e indefessa vocazione al dato reale che ha connotato l'arte di questa parte di Lombardia, ne abbiano documentato con grande fedeltà e cura l'aspetto, anche quando, come nel caso dei ferri da camino dipinti da Ceruti, si trattava di descrivere lo sporco e i segni del tempo dovuti all'utilizzo.

Note

[1] Vv. 103-104; Ludovico Ariosto, *Satire*, a cura di Emilio Russo, Roma 2019, p. 51. La *Satira I* risale al 1517.

[2] Per un approfondimento sugli edifici progettati da Sommaruga a Sarnico si vedano Eleonora Bairati - Daniele Riva, *Giuseppe Sommaruga: un protagonista del Liberty italiano*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 28 maggio-30 giugno 1982), Milano 1982, pp. 123-131, e, con riferimenti anche ai lavori di Mazzucotelli presenti al loro interno, Isa De Luca - Giuseppe Faccanoni, *Il Liberty a Sarnico*, Sarnico 2017.

[3] Augusto Pedrini, *Il ferro battuto, sbalzato e cesellato nell'arte italiana dal secolo undicesimo al secolo diciottesimo*, Milano 1929, pp. 27, 54, 65, 67, 84, 96, 145, 148, 199, 204, 224, 247.

[4] Luigi Angelini, *Arte minore bergamasca. La lavorazione del ferro: i ferri battuti*, in "Rivista di Bergamo", XXI, 1 (1942), pp. 4-9; Id., *Arte minore bergamasca. La lavorazione del ferro: parapetti settecenteschi e neoclassici*, in "Rivista di Bergamo", XXI, 4 (1942), pp. 82-88; Id., *Arte minore bergamasca. La lavorazione del ferro: ringhiere – cancelli – inferriate – armi*, in "Rivista di Bergamo", XXI, 6 (1942), pp. 131-136.

[5] L. Angelini, *Arte minore bergamasca*, Bergamo 1956.

[6] Gaetano Panazza, *Ferri e tessuti*, in *Storia di Brescia*, vol. III, Brescia 1964, pp. 777-789.

[7] Fausto Lechi, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, 8 voll., Brescia 1973-1983.

[8] Edi Baccheschi - Saul Levy, *Ferri battuti italiani*, Milano 1966 (il volume, negli anni, è stato oggetto di ristampe e riedizioni). Nessuna delle opere pubblicate è conservata nelle province di Brescia e Bergamo, ma sono ricondotti all'artigianato bresciano due piccoli forzieri del Cinquecento (tavv. 71, 74).

[9] Mila Leva Pistoi, *Lavorazione dei metalli*, in Corrado Maltese (a cura di), *Le tecniche artistiche*, Milano 1973, pp. 171-199, in particolare p. 187.

[10] Luciana Frangioni, *I tipi della "merce" e i loro mercati*, in *Artigianato lombardo. 2. L'opera metallurgica*, Milano 1978, pp. 14-45, in particolare pp. 22, 24; Vittorio Fagone, *Arte e tecnica del ferro battuto*, in *Artigianato lombardo*, cit., pp. 128-137, in particolare pp. 134-135.

[11] *Arte in Val Camonica. Monumenti e opere*, 5 voll., Brescia-Gianico, 1980-2004.

[12] Per una rapida presentazione di questi musei si veda Marcello Zane, *I musei del ferro da Brescia alle valli*, Brescia 2014. Proprio nel Bresciano nel 2004, diviso tra il Museo del Ferro di Brescia e il Museo del Forno di Tavernole sul Mella, si è tenuto un interessante convegno sulla museologia inerente al ferro, ai cui atti, ricchi di riferimenti ai casi locali, si rimanda chi desiderasse approfondire il tema: Pier Paolo Poggio - Carlo Simoni (a cura di), *Musei del ferro in Europa e in Italia. La ricerca storica e le esperienze di conservazione e valorizzazione*, atti del convegno (Brescia, Museo del Ferro, 24 settembre 2004; Tavernole sul Mella, Museo del Forno, 25 settembre 2004), Brescia 2006. A Brescia, tanto sul piano della ricerca quanto su quello della museologia, è stato fondamentale il ruolo giocato dalla Fondazione Civiltà Bresciana, che ha anche dato vita al Centro di Documentazione per la Storia e l'Arte del Ferro, e dalla Fondazione Luigi Micheletti.

[13] Per approfondimenti sulle armi bresciane si veda almeno il recente Marco Merlo (a cura di), *Heavy metal: acciaio, oro e polvere da sparo nel Museo delle Armi "Luigi Marzoli" di Brescia*, Milano 2022.

[14] Valentino Volta, *Una Rotonda per le Sante Croci*, in *Le Sante Croci. Devozione antica dei bresciani*, Brescia 2001, pp. 51-84, in particolare pp. 66, 80; Rossana Prestini, *La devozione dei bresciani alle Sante Croci e la Compagnia dei custodi. Regesto storico-artistico. Documenti*, in *Le Sante Croci*, cit., pp. 191-272, in particolare p. 199.

[15] Per una buona riproduzione fotografica del balcone si veda A. Pedrini, *Il ferro battuto,* p. 148, fig. 195.

[16] Per un elenco dei principali balconi del centro di Brescia che presentano questa tipologia si veda G. Panazza, *Ferri e tessuti*, cit., p. 781, nota 1; per una riproduzione fotografica del balcone del Broletto a cui si è fatto riferimento si veda A. Pedrini, *Il ferro battuto,* p. 145, fig. 191.

[17] L. Angelini, *Arte minore bergamasca* (1956), cit., pp. 222-230.

[18] A favorire l'artigianato del ferro in questa piccola valle di montagna hanno contribuito naturalmente le molte miniere presenti sul territorio; per approfondimenti si veda Alessandro Capitanio, *Il ferro della Val di Scalve*, Clusone 2000.

[19] Sul palazzo, che ha l'entrata principale in via Tosio 6, si veda F. Lechi, *Dimore bresciane*, cit., vol. V, pp. 75-81.

[20] Ivi, pp. 76, 78.

[21] Lo si veda riprodotto in A. Pedrini, *Il ferro battuto,* p. 65, fig. 72.

[22] G. Panazza, *Ferri e tessuti*, cit., p. 781, nota 2.

[23] Si vedano Riccardo Caproni - Giusi Villari, *Il castello di Cavernago*, in Graziella Colmuto Zanella - Flavio Conti (a cura di), *Castra Bergomensia: castelli e architetture fortificate di Bergamo e provincia*, Bergamo 2004, pp. 460-467; Fiorenzo Fisogni, *Cavernago (Bergamo). Castello Martinengo Colleoni*, in Roberta D'Adda - Fiorenzo Fisogni - Valerio Terraroli - G. Villari (a cura di), *Castelli e ville della pianura tra Brescia, Cremona e Bergamo*, Brescia-Milano 2011, pp. 34-41 (alla p.

41 è presente un'ottima riproduzione fotografica dello scalone elicoidale). L'attribuzione a Juvarra dello scalone, fatto costruire da Pietro Emanuele Martinengo Colleoni, è stata formulata sulla base dei rapporti documentati tra il nobile e il noto architetto (G. Colmuto Zanella, *Filippo Juvarra e la parrocchiale di Calcinate nel contesto dell'architettura settecentesca bergamasca*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", XLIII (1982-1983), pp. 163-201).

[24] Per la riproduzione fotografica si veda G. Panazza, *Ferri e tessuti*, cit., p. 778.

[25] L'acquasantiera misura 47x13x6 cm.

[26] La croce, nella forma, ricorda quella tipica dei Templari, i quali a Brescia sono ricordati soprattutto in relazione alla fondazione della Mansio Templi (Santa Maria del Tempio), sede del paratico dei fabbri ferrai. I documenti relativi a una complessa controversia giudiziaria del 1580 testimoniano come questa associazione di artigiani persistesse a rivendicare con orgoglio i propri legami con l'ordine religioso-militare, di cui il complesso continuava peraltro a mantenere memoria nel proprio nome, anche a distanza di secoli dalla sua soppressione; si veda in merito Renata Salvarani, *La 'Mansio templi'*, in *Intorno alle mura. Brescia medievale*, Brescia 2014, pp. 104-105.

[27] L. Angelini, *Arte minore bergamasca* (1956), cit., pp. 218-219.

[28] Le lunghezze dei quattro picchiotti, secondo l'ordine – dal basso all'alto – con cui sono disposti nella fotografia qui pubblicata, sono le seguenti: 24, 25, 25 e 35 cm.

[29] Un confronto sul piano dei ferri per arredi tra la Repubblica di Venezia, di cui erano parte Brescia e Bergamo, e l'area alpina si può avere dalle opere pubblicate e schedate in Umberto Raffaelli (a cura di), *Oltre la porta. Serrature, chiavi e forzieri dalla preistoria all'età moderna nelle Alpi orientali*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 13 luglio - 31 ottobre 1996), Trento 1996, pp. 168-332.

[30] Nel catalogo citato alla nota precedente, che molto attinge da una raccolta privata del Garda bresciano, quanto alla paternità geografica delle chiavi non si fa distinzione tra i diversi territori della Serenissima (neppure tra la laguna e le province più lontane) e si ricorre in generale alla formula "manifattura veneta".

[31] L'edizione definitiva dell'opera è Agostino Gallo, *Le vinti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa*, Venezia 1569. Le identità dell'inventore e dell'incisore delle illustrazioni rimangono sconosciute.

[32] L'esemplare esposto, proveniente dal MAK di Vienna e databile al XVI secolo, era comunque presentato come oggetto di produzione francese (Aimee Ng, *scheda 24*, in Aimee Ng - Simone Facchinetti - Arturo Galansino (a cura di), *Moroni. The Riches of Renaissance Portraiture*, catalogo della mostra (New York, Frick Collection, 21 febbraio - 2 giugno 2019), New York 2019, pp. 150-151). Per approfondimenti sul celebre ritratto di Moroni si veda S. Facchinetti, *Giovan Battista Moroni. Opera completa*, Roma 2021, pp. 341-344, cat. 154.

[33] Per una riproduzione fotografica e una presentazione del dipinto si veda Pier Virgilio Begni Redona, *scheda*, in Carlo Sabatti (a cura di), *La pittura del '600 in Valtrompia. Restauri e proposte di restauro*, catalogo della mostra (Villa Carcina, Villa Glisenti, 15 ottobre - 18 dicembre 1994), Gardone Val Trompia - Villa Carcina 1994, pp. 36-37.

[34] Sul dipinto si veda S. Facchinetti, *Giovan Battista Moroni*, cit., pp. 327-331, cat. 147. Per la riproduzione fotografica del particolare dell'inferriata si veda Barbara Maria Savy, *Giovan Battista Moroni*, Bergamo 2009, tav. XVIII.

[35] Sia per i ferri dipinti che per quelli reali si vedano Barbara Oggionni, *Il castello di Brignano*, in G. Colmuto Zanella - F. Conti (a cura di), *Castra Bergomensia*, cit., pp. 536-544; R. D'Adda, *Brignano Gera d'Adda (Bergamo). Palazzo Visconti, poi Carminati, poi Citterio, ora palazzo municipale (palazzo Vecchio)*, in R. D'Adda - F. Fisogni - V. Terraroli - G. Villari (a cura di), *Castelli e ville della pianura*, cit., pp. 174-193.

[36] Per le riproduzioni fotografiche di due redazioni del dipinto (una – in forma di bozzetto – conservata ai Musei Civici di Brescia, l'altra in collezione privata) e dell'aspetto attuale dell'inferriata si veda Luciano Anelli (a cura di), *Angelo Inganni tra Brescia e Gussago (1850-1880). "…nello spirito di Gussago"*, catalogo della mostra (Gussago, chiesa di San Lorenzo, 23 settembre - 26 dicembre 2023), Roccafranca 2023, pp. 154, 158, 174.

[37] Le più ampie pubblicazioni monografiche sul pittore rimangono Marco Rosci, *Evaristo Baschenis*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, vol. III, Bergamo 1985, pp. 1-147; Francesco Rossi - Carlo Bertelli (a cura di), *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 4 ottobre 1996 - 12 gennaio 1997), Milano 1996.

[38] Sul pittore si veda soprattutto Margherita Zanardi Ricci, *Antonio Mara, detto "Scarpetta"*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, vol. II, Bergamo 1989, pp. 441-461.

[39] Per quanto riguarda Cifrondi e Ceruti, le monografie più ampie rimangono Paolo Dal Poggetto, *Antonio Cifrondi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, vol. I, Bergamo 1982, pp. 357-619; Mina Gregori, *Giacomo Ceruti*, Cinisello Balsamo 1982.

[40] Sul dipinto menzionato e sul suo *pendant* si veda soprattutto Francesco Frangi, *scheda I.10-11*, in R. D'Adda - F. Frangi - Alessandro Morandotti, *Miseria e nobiltà. Giacomo Ceruti nell'Europa del Settecento*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 14 febbraio - 28 maggio 2023), Milano 2023, pp. 96-97, 102-103.

[41] Su Bocchi si veda soprattutto Mariolina Olivari, *Faustino Bocchi e l'arte di figurar pigmei 1659-1741*, Milano 1990.

[42] I motivi della forchetta e delle cesoie utilizzate come armi tornano in diverse altre opere del pittore; si è scelto di ricordare due tra quelle di maggior impegno compositivo e qualità di esecuzione (per le riproduzioni fotografiche e una breve presentazione di entrambe si veda M. Olivari, *Faustino Bocchi*, cit., pp. 44 cat. A 11, 70-71 cat. A 37).

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 125-132
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0310

Il caso Forlenza: oreficeria in bilico tra sonde spaziali, committenze vaticane e design del gioiello contemporaneo

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, pp. 366-367

Anastasia Segneri
Accademia di Belle Arti di Firenze

La presente ricerca tende a ricostruire in forma sintetica non esaustiva, selezionando i contenuti fondamentali per l'indagine, il percorso produttivo e stilistico della ditta Forlenza attiva a Roma dagli anni Sessanta del Novecento, nota nell'odierno panorama orafo romano, per la capacità di esprimere concetti antichi in chiave moderna nel rispetto di una grande artigianalità. Il successo ottenuto dalla critica in occasione di mostre e concorsi, non solo in Italia, è testimoniato anche, come vedremo, da speciali collaborazioni che senza dubbio concorrono ad accrescere la loro notorietà come realtà in grado di custodire nel tempo la tradizione di un mestiere tramandato di padre in figlio, sollecitata da modelli formali in linea con il tempo ma filtrati da visioni così personali da renderla unica. Dalle comunicazioni orali di Gianfranco Forlenza, fondatore e attuale titolare dello studio di gioielleria "Forlenza" sita in via Tagliamento 79, è possibile ricostruire il profilo biografico di una famiglia di orafi romani. Procedendo poi con l'analisi del materiale documentario presente nell'archivio privato, sprovvisto di una datazione certa, l'inquadramento cronologico è stato ipotizzato comparando il materiale disponibile (calchi in gesso, disegni, foto sparse e gioielli) con le linee fondamentali della storia del gioiello. L'esame in particolare di foto storiche e disegni ha permesso di ipotizzare che G. Forlenza sia stato sensibile, nel corso della sua attività, in particolare a certe tipologie stilistiche tipiche degli anni Cinquanta e Sessanta. Oggi la tradizione familiare viene perpetuata dai due figli Michele (Roma 1972) ed Alessandro (Roma 1975) che collaborano all'attività di famiglia dal 1990 circa. Nella loro ricerca contemporanea, riconoscendo il valore del mestiere artigiano, la produzione orafa assume una forte identità stilistico-formale in grado di comunicare il dialogo tra fenomeni culturali del passato e innovazioni del presente.

Gianfranco Forlenza nasce a Roma l'11 aprile 1942 e vive con la famiglia per diciotto anni in via della Lupa, 25 presso piazza Fontanella Borghese, si trasferiscono in seguito in viale Spartaco, 91. Questo signore ottantenne, dai tratti gentili, vivace e spiritoso, racconta delle suggestioni esercitate dai monumenti delle vie del centro, dove trascorre la sua prima infanzia, e di come viene catturato dalle atmosfere magiche e dense di memoria che si respirano

CC BY ND

Figura 1. Sede storica Forlenza, *Foto cortesia Forlenza 1960*.

in modo innegabile in quei luoghi[1]. A 18 anni G. Forlenza comincia a frequentare le botteghe orafe e viene in poco tempo inaspettatamente assorbito totalmente dall'affascinante arte orafa acquisendo competenze tecnico-pratiche in vari laboratori romani. Ancora oggi lavora a banchetto con la stessa passione di quando, come racconta, la trasmissione del sapere avveniva "rubando con gli occhi" seduto con uno sgabello accanto al maestro. In occasione delle nostre conversazioni si percepisce l'intimità quasi ossequiosa del suo fare artigiano, la diligenza ammirabile con cui plasma la materia e il valore della sua grande esperienza artigiana. Numerosi sono i riconoscimenti pubblici ricevuti come quello in occasione (26 aprile 2009) del prestigioso premio "Maestro del lavoro e dell'Economia" dalla Camera di Commercio, per il quarantennale impegno di artista creativo nel campo dell'arte della lavorazione dell'oro. Cruciali per la sua formazione sono gli anni Sessanta. Dal 1961 fino al 1963 di fatto Gianfranco Forlenza frequenta il laboratorio orafo di Dante Dolente (punzone *164 Roma*) con sede prima in Piazza dei Librari, 83 poi nel 1962 in via Frattina, 48. Quest'ultimo spazio risulta uno dei più importanti dell'epoca e lavora per le migliori gioiellerie romane del centro storico di via Frattina e via del Corso. Il laboratorio collabora anche con Massimo Fumanti (Roma 1936)[2] e Mario Masenza (Roma 1913-1985)[3] nell'esecuzione di gioielli d'artista disegnati da personalità come Afro, Cannilla e Capogrossi. Aspetto estremamente interessante nell'ambito della realtà del gioiello, anche italiano, è sicuramente la collaborazione, apparsa già nella seconda metà degli anni Quaranta, tra artisti e gioiellieri. Al riguardo scrive Luisa Somaini: "[…] il gioielliere romano Mario Masenza, il primo ad avere l'idea di chiedere a pittori e scultori di eseguire ornamenti esclusivi"[4]. Questa speciale committenza è documentata nella mostra "Gioielli di Masenza" organizzata a Milano dal 15 al 25 ottobre 1949 presso la Galleria del Milione in collaborazione con la galleria dello Zodiaco di Roma. In seguito dal 1963 al 1967 G. Forlenza viene assunto, per circa quattro anni, come orafo nel laboratorio Marcello Bedetti (punzone *133 Roma*) in Piazza San Silvestro, 9-12 dove oltre ad occuparsi con cura della costruzione di gioielli si relaziona abilmente, come addetto tecnico, anche con la clientela circa i costi, i materiali e tempi di realizzazione dei gioielli. Attento osservatore anche della gestione del magazzino, degli ordini e della catalogazione apprende nozioni sui fondamenti della conduzione aziendale. È proprio in questo contesto che Forlenza comprende l'importanza del commercio ed inizia ad idealizzare la nascita di una propria attività. Difatti nell'ottobre del 1969 viene inaugurato a Roma l'attuale negozio-laboratorio in via Tagliamento, 79 nei pressi del Quartiere Coppedè. La sigla del punzone ufficiale è *Roma 207* accompagnato dal marchio di identificazione *Forlenza*, rilasciato dalla Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura[5].

Le immagini storiche dell'archivio privato e le documentazioni rilasciate dal Comune di Roma, indicano come prima insegna *Lo Scrigno* [fig. 1], posta sopra l'entrata di accesso al negozio-laboratorio, mentre le scritte *Gioielli* e *G. Forlenza* sono affisse successivamente al di sopra delle due vetrine esterne. Nel 1975 l'insegna è sostituita con "Forlenza"; risale al 2015 l'ampliamento degli spazi organizzati su due piani: piano terra con punto vendita, primo piano con studio, show-room dedicato

all'esposizione di argenti e laboratorio. Le prime vetrine sono allestite con gioielli in oro bianco e platino a filo e pietre colorate secondo la moda francese. Negli esemplari di Gianfranco come il bracciale del 1969 in platino e diamanti [fig. 2] l'ornamento diviene parte strutturale e non solo formale del gioiello. "Fino alla metà del Novecento – scrive Melissa Gabardi – la determinante influenza della gioielleria francese su quella italiana appare incontestabile. […] Vale quindi la pena di evidenziare nell'evoluzione stilistica del gioiello italiano i principali filoni d'influenza francese: dall'Art Nouveau allo "stile ghirlanda" di Cartier, passando per l'Art Déco e la moda dei *bijoux blancs* anni Trenta, fino alla voga del gioiello in oro giallo degli anni quaranta e cinquanta"[6]. Tra i monili della collezione privata, presenti anche tipologie di gioielli anni Venti di gusto Déco in platino dalle linee pure caratterizzati dall'audace contrapposizione cromatica di pietre preziose, quali diamanti taglio a baguette, con pietre semipreziose, come onici e coralli. Figurano poi modelli che rimandano agli esempi scultorei degli anni Quaranta caratterizzati da una forte plasticità e tridimensionalità, infine, tra il materiale catalogato, numerosi sono gli esemplari con motivi di foglie e fiori ascrivibili agli anni Cinquanta e Sessanta. La prima produzione di Gianfranco Forlenza segue in effetti il repertorio iconografico francese con motivi desunti dal mondo naturale: l'ornato a rami e fiori è il suo principale elemento decorativo. La clientela che frequenta la gioielleria è aristocratico-borghese per la quale vengono realizzati su commissione gioielli unici, di gusto raffinato. Rientrano tra essi gli anelli in oro con stemmi nobiliari, oltre a gioielli in linea con modelli del momento.

Dai primi anni Novanta del secolo, ormai concluso da oltre vent'anni, i due figli Michele ed Alessandro apportano alla produzione Forlenza nuova energia in chiave contemporanea. Continuando a mantenere il carattere prettamente artigianale, infatti, esaltano visibilmente nei loro monili la caratteristica di sintesi tra artigianato storico e moderno design che senza dubbio risente delle personalità e della rispettiva formazione dei due fratelli; due realtà che

Figura 2. BRACCIALE, 1969; Manifattura Laboratorio Forlenza, platino, diamanti taglio brillante. Collezione privata. *Foto cortesia Forlenza 1960*.

convergono assieme nel gioiello contemporaneo Forlenza. Michele frequenta e si diploma in *Design* presso l'Istituto Europeo di Design (IED) della capitale, affascinato soprattutto dall'estrosità del Barocco e dalle culture Pop Metropolitane, quindi nel 2001 si laurea in Storia delle Arti Decorative e Industriali presso l'Università "La Sapienza" di Roma. La passione per i diamanti lo spinge ad ottenere la qualifica di gemmologo presso l'Istituto Gemmologico Italiano (I.G.I.). Pienamente attivo nell'azienda, si occupa oggi dell'organizzazione amministrativa e di marketing, oltre a fornire estrosi ed originali spunti creativi. I suoi disegni sono sempre il risultato di impressioni e passioni, sintesi di opposti percorsi interiori. Alessandro invece studia i classici mostrando grande interesse verso le civiltà e le culture antiche scegliendo, per questo, di laurearsi in

Figura 3. *Amorissima*, anello, 2005; Manifattura Laboratorio Forlenza, oro bianco, diamante taglio brillante, onici taglio *cabochon*. Collezione privata. *Foto cortesia Forlenza 1960*; Figura 4. *Gladiatori*, pendenti, 2005; Manifattura Laboratorio Forlenza, oro giallo e rosso, argento, ioliti, tormaline verdi e rosa, ametiste, taglio *cabochon*, incisione. Collezione privata. *Foto cortesia Forlenza 1960*.

Archeologia e storia dell'arte greca e romana presso "La Sapienza" nel 2004. La passione per le gemme successivamente, lo porta a seguire vari corsi di Gemmologia presso l'I.G.I. Oggi, nell'attività di famiglia, disegna e crea gioielli a banchetto secondo le tecniche orafe apprese dal padre Gianfranco, con uno sguardo ai processi produttivi contemporanei.

I loro monili, come nei gioielli presi in esame, sono caratterizzati da forme nitide, colori puri, forte equilibrio luministico-cromatico e da volumi scultorei a volte inattesi ma sorprendenti, costruiti attraverso una ricerca stilistico-formale che parte dall'antico al contemporaneo, dove l'esperienza artigianale funge da straordinario collante tra il fare e l'idea. L'anello di fidanzamento *Amorissima* [fig. 3] del 2005, ideato da Michele, in oro bianco, pietre onici taglio *cabochon* e diamante taglio brillante montati "a griffes", ne è un chiaro esempio. Il dinamismo della superficie è evidenziato dal contrasto tra la linearità semplice e lucida dell'oro bianco e il movimento irregolare delle pietre onici. Il gioiello è esposto in occasione della XIII Mostra di Argentieri e orafi romani del 2005 dal titolo *Passi di Danza raccontati nell'oro*[7] e suscita grande clamore tanto da essere pubblicizzato dalla rivista "Vogue Gioiello"[8]. L'interesse verso la gioielleria Forlenza è tale che la stessa rivista allega gratuitamente al medesimo numero di novembre/dicembre, il plico raffigurante i loro nuovi pendenti *Gladiatore* [fig. 4]. I monili, disegnati da Michele, presentano una forma di sacchetta schiacciata e sono realizzati da Alessandro in argento ed arricchiti dalla presenza irregolare di castoni costruiti a mano in oro giallo e rosa e pietre taglio *cabochon*. Dietro l'apparente semplicità si nascondono: creatività, sperimentazione nell'elaborazione della forma e una grande manualità artigianale. Nell'incisione delle superfici si evidenzia l'influenza che Michele riceve dai suoi studi sulla produzione Cazzaniga[9], Casa italiana di alta gioielleria attiva già dal 1927 circa nel centro di Roma, soprattutto dallo "stile Cazzaniga" degli anni Cinquanta/Sessanta, caratterizzato dall'uso nello stesso gioiello dell'oro nelle sue svariate colorazioni e lavorato a incisione, sbalzo e cesello[10]. Si ricorda al riguardo la collezione Cazzaniga a Palermo di Tiziana Serretta Fiorentino[11].

Divenuta una realtà romana molto nota nel 2005 la Ditta Forlenza, viene contattata dai responsabili della Scuola di Ingegneria Aerospaziale di Roma (La Sapienza). Grazie alla loro alta perizia orafa ai Forlenza viene chiesto di realizzare sei sfere d'oro per la sonda tripla UNISAT-4 [fig. 5] progettata e realizzata in collaborazione con l'Istituto di Fisica dello Spazio Interplanetario di Roma (IFSI-INAF).

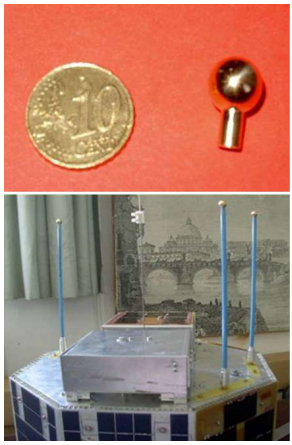


Figura 5. Sfera in oro giallo con cilindro (Manifattura Laboratorio Forlenza) Sonda UNISAT-4, 2005; Figura 6. *Kurgan*, anello, 2005; Manifattura Laboratorio Forlenza, oro giallo satinato e rosso lucido, turchesi taglio *cabochon*. Collezione privata; Figura 7. *Hibakusha*, anello, 2006; Manifattura Laboratorio Forlenza, argento, oro giallo, corallo mediterraneo taglio c*abochon*, incisione. Collezione privata. *Foto cortesia Forlenza 1960*.

Le sfere sono di 1 g saldate su un cilindro di 6 mm. La sonda, per lo studio dell'ambiente spaziale e dei fenomeni sismici, consiste di tre elettrodi esposti al plasma guidati da un circuito elettrico a cui le sonde sono collegate. Il Programma UniSat si occupa di realizzare dei microsatelliti pensati come supporto per esperimenti scientifici in orbita; dal settembre 2000 al marzo 2021 ne sono stati lanciati sei.

Nello stesso anno in cui la manualità dell'azienda si confronta con l'ingegneria spaziale, Alessandro Forlenza presenta, nella prestigiosa sede di palazzo Venezia in Roma alla mostra *I Tesori della Steppa di Astrakhan*[12], l'anello *Kurgàn* [fig. 6] ispirato alle appliques emisferiche del popolo dei Sarmati del V sec. a.C. Il gioiello in mostra, realizzato con tecnica della modellazione a cera persa, presenta una forma emisferica in oro giallo satinato, arricchita da due *cabochon* di pietra turchese inserite in castoni in oro rosso lucido; il monile diviene rapidamente uno tra i più rappresentativi della nuova produzione Forlenza. Il Kurgàn è ancora oggi presente nella sede storica, nelle sue infinite varianti decorative ideate da Alessandro, risultato della sua sapiente mano artigiana e della sua vivida creatività, del suo essere contemporaneamente archeologo e artigiano esperto.

Ciò che colpisce maggiormente, osservandolo lavorare a banchetto, è l'accurata analisi che esegue sui materiali finalizzata ad esaltarne le potenzialità. In questo modo crea manufatti rielaborandoli in chiave moderna, attribuendogli differenti livelli di significato, le cui forme ornamentali si contraddistinguono per plasticità e originalità. Dal 12 al 19 novembre del 2006 la gioielleria Forlenza è presente a Colonia nella mostra ***Ara**ubiorum - Römische Juwelen und Aromen* presso il Römisch-Germanisches Museum Roncalli Platz 4, Köln. Nei loro gioielli esposti le forme si connettono ad un design innovativo come l'anello *Hibakusha* [fig. 7] disegnato da Michele in oro giallo. Il gambo in argento inciso e rodiato volutamente di colore nero, è decorato da elementi a forma di virgola in oro giallo lucido ed arricchito da un grande corallo rosso taglio *cabochon*. L'esemplare risulta di forte impatto visivo, gli evidenti contrasti cromatici ne esaltano la plasticità scultorea: forma di visioni che abita nell'immaginario di Michele. Il nome stesso attribuito

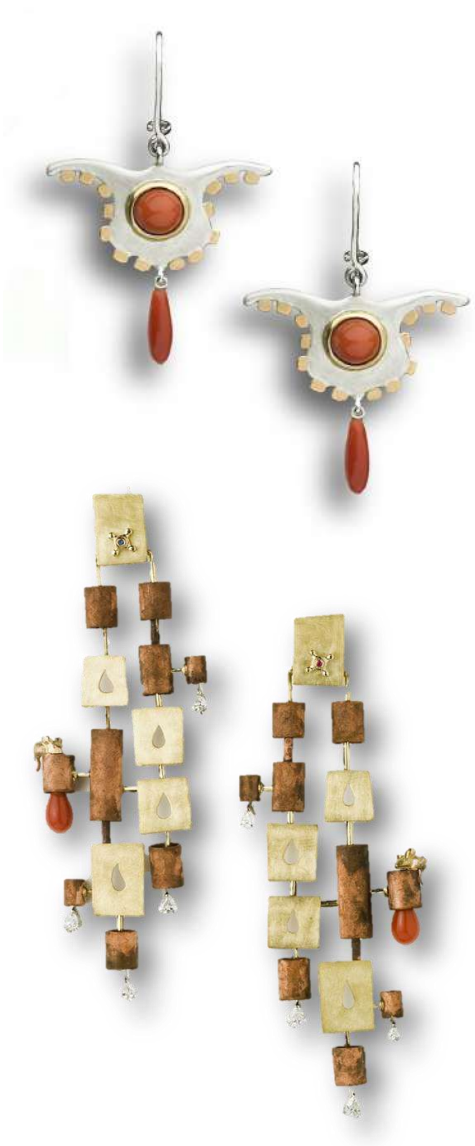


Figura 8. *Catania*, orecchini, 2006; Manifattura Laboratorio Forlenza, oro bianco, rosa e giallo, corallo mediterraneo taglio a goccia e *cabochon*. Collezione privata. *Foto cortesia Forlenza 1960*; Figura 9. *Trasparenza e contaminazioni*, orecchini, 2013; Manifattura Laboratorio Forlenza, oro giallo, rame, diamanti taglio a goccia, corallo mediterraneo taglio a goccia, rubino e zaffiro taglio brillante. Collezione privata. *Foto cortesia Forlenza 1960*.

all'anello, termine giapponese che indica i sopravvissuti al bombardamento di Hiroshima e Nagasaki, rimanda all'esplosione della bomba atomica: il rosso del fuoco, il giallo delle fiamme ed il nero della desolazione. Le regolari incisioni, lungo il gambo dell'anello, accompagnano lo sguardo dell'osservatore verso il vertice così possente da ristabilire l'equilibrio stridente tra luce e ombra, tra vita e morte. Il monile grida la tragedia, è indossato e con leggerezza si muove ma il peso del suo significato lo rende palesemente contemporaneo, punto di partenza di una riflessione critica delle coscienze mondiali.

In mostra nella vetrina Forlenza figurano anche gli orecchini *Catania* [fig. 8], in oro bianco, rosa e giallo arricchiti dai coralli a goccia rossi mediterranei e taglio *cabochon*. L'ispirazione parte dal ricordo dei numerosi viaggi – come afferma Michele – nell'amata Sicilia, alla scoperta del Barocco più sorprendente e affascinate. "Amo – racconta – la monumentalità, la plasticità cromatica e la sfarzosa decorazione del barocco siciliano. Il ricordo sempre vivo del mondo favoloso, mostruoso e immaginario delle figurazioni ornamentali dei capitelli, degli stipiti e delle mensole dei sontuosi ed eleganti palazzi nobiliari con i loro significati simbolici e allegorici mi spinge periodicamente a rifugiarmi nella cittadina di Noto per nutrirmi di queste affascinati visioni". Negli orecchini *Catania* c'è l'eco delle decorazioni di Palazzo Nicolaci dei Principi di Villadorata, lo stesso mondo fantastico e grottesco che Michele ritrova nei luoghi insoliti di Roma, come la facciata di palazzo Zuccari oppure il vicino Parco dei Mostri di Bomarzo, luoghi che spesso visita. Tutte queste suggestioni, sommate in particolare con lo studio dell'arte contemporanea, confluiscono nella passione che Michele nutre verso il segno rapido, energico e dinamico della Pop Art, verso i bizzarri personaggi di Andrea Pazienza e verso le opere di Carlo Scarpa, architetto, designer e accademico italiano, tra i più importanti del XX secolo. Di quest'ultimo, racconta Michele, lo colpì la visione che aveva del suo disegno, ben lontano dalla semplice rappresentazione architettonica ma inteso come pensiero e riflessione produttiva. Questo è il mondo immaginario di Mi-

chele che ritroviamo nei suoi gioielli simbolici, costruiti in lastra e composti da segni/forme essenziali in continua innovazione formale. Questi monili introducono lo spettatore in un mondo unico ed onirico estremamente affascinante e tangibile come avviene per gli esemplari successici.

Dal 20 luglio 2013 al 19 dicembre 2014 la ditta Forlenza partecipa a Roma, nella sezione Gioiello Contemporaneo, alla mostra *Suggestioni in metallo, l'arte della medaglia tra Ottocento e modernità* presso il Complesso del Vittoriano. In questa occasione sono presentati gli orecchini *Trasparenza e contaminazioni* [fig. 9], disegnati da Michele, composti da lastre in oro giallo, cilindri in rame, rubino e zaffiro taglio brillante, diamanti taglio a goccia montati con "griffes" bianche e coralli rossi a goccia. Michele propone graficamente delle architetture contemporanee che nel suo immaginario sono animate da inattese presenze giocose. Il gioiello vive nel sogno, è fatto di intuizioni, istinto, moti interiori inconsci, è espressione di un'esperienza sensoriale che dialoga con la tradizione. Si ha quindi una persistenza di gioielli prodotti nella maniera tradizionale ma che seguono le ricerche artistiche contemporanee esaltando il valore della forma e dei materiali. Sono anni densi di impegni che vedono i Forlenza protagonisti nel panorama orafo romano tanto che nel 2016 Giancarlo Alteri, Direttore di *Historia Mundi*, già Conservatore del Medagliere Vaticano o Gabinetto Numismatico della Biblioteca Apostolica Vaticana e Capo Gabinetto del Medagliere Ambrosiano, affida alla ditta Forlenza una rilevante commissione. Si tratta del restauro di 64 castoni scelti tra le 595 opere che Luigi Pichler, famoso incisore italiano esponente dell'arte della glittica del XVIII e XIX secolo, realizzò tra il 1819 e il 1820 su richiesta dell'imperatore Francesco I d'Austria affinché fossero donate al pontefice Pio VII. Le gemme sono una riproduzione dei famosi camei e gemme del Museo Imperiale di Vienna. Questa raccolta risulta molto preziosa per la sua unicità dal momento che le matrici, preparate e usate da Pichler, andarono distrutte. Con il passare del tempo gli eventi atmosferici hanno compromesso alcune delle opere.

Figura 10 a-b. a) Alessandro Forlenza rimuove le gemme dai cassetti e successivamente le separa dai castoni oggetto del restauro; Medagliere Vaticano; b) Fasi del Restauro opere Luigi Pichler, 2016; Laboratorio Forlenza. *Foto cortesia Forlenza 1960.*

"[…] molti dei castoni in metallo dorato che racchiudono le gemme – scrive Eleonora Giampiccolo, Responsabile del Medagliere Vaticano – hanno cominciato a presentare una "fioritura" di colore blu-verdastro che rischia, senza un intervento immediato, di intaccare le stesse riproduzioni."[13]. Le immagini [figg. 10 a/b] mostrano Alessandro e Gianfranco Forlenza nelle fasi di recupero e restauro dei castoni. Presso il Medagliere Vaticano gli stessi sono rimossi dalle gemme selezionate all'interno dei cassetti poi numerati ed imbustati e trasportati presso il laboratorio Forlenza. Nella fase successiva di lavorazione i castoni sono inseriti nella macchina ultrasuoni per poi passare nella vaporiera quindi spazzolati con pasta lievemente abrasiva, infine, alcuni castoni sono rimessi in forma con saldature e ribattute. In occasione dei festeggiamenti dei Cinquanta anni di attività nel 2019 la giornalista Lucilla la Puma nell'ambito del suo progetto sulle Eccellenze Romane realizza l'intervista "50 Anniversario Forlenza"[14], azienda che, come evidenziato nel presente excursus, ha saputo coniugare l'eredità del passato con la contemporaneità, mantenendo una manualità e creatività che rende uniche le sue creazioni.

Bibliografia

Luisa Somaini – Claudio Cerritelli, *Gioielli d'artista in Italia 1945-1995*, Milano 1995; Lia Lenti – Dora Liscia Bemporad (a cura di),

Gioielli in Italia: traduzione e novità del gioiello italiano dal XVI al XX secolo, Atti del II Convegno Nazionale di studio, Valenza, 3-4 ottobre 1998, Venezia 1999; Tiziana Serretta Fiorentino, *Gioielli, simbologie, miti e suggestioni*, Milano 2000; Ettore Sottsass (a cura di), *Il design Cartier visto da Ettore Sottsass*, Milano, Palazzo Reale, 11 ottobre 2002-12 gennaio 2003, Milano 2002; L. Lenti (a cura di), *Gioielli in Italia. Il gioiello e l'artefice. Materiali, opere, committenze*, Atti del V Convegno Nazionale di studio, Valenza 2-3 ottobre 2004, Venezia 2004; Larissa Anisimova - Gian Luca Bonora - Claudio Franchi - Ludmila Karavaeva - Viacheslav Plakhov (a cura di), *I tesori della steppa di Astrakhan,* Roma, Palazzo Venezia 17 marzo-29 maggio 2005, Milano 2005; L. Lenti – Maria Cristina Bergesio, *Dizionario del Gioiello Italiano del XIX e XX secolo*, Torino 2005; Italienisches Generalkonsulat -ARRO- Der Goldschmiedeverband (a cura di), ***Ara**ubiorum - Römische Juwelen und Aromen*, Römisch-Germanisches Museum Roncalli Platz 4- Köln, 12-19 november 2006, Roma 2006; Gabriella Angeli Bufalini (a cura di), *Suggestioni in metallo, l'arte della medaglia tra Ottocento e modernità*, Roma, Complesso del Vittoriano, 20 dicembre 2013-19 gennaio 2014, Roma 2013; "Historia Mundi. Le Medaglie e le Monete raccontano la storia, l'arte, la cultura dell'uomo" (a cura di), Giancarlo Alteri, numero 6, Febbraio 2017, Città del Vaticano 2017.

Sitografia

"*50 anni di Forlenza"* (a cura di), Lucilla La Puma, regia di Andrés Arce Madonado, 2019, https://youtu.be/JIMv2QoqMZE; https://youtu.be/t95GNsI6jl4; https://youtu.be/19eio0Haiqw consultati il 24/04/2020.

Note

[1] Dall'intervista del 2019 a cura della giornalista Lucilla La Puma regia di Andrés Arce Madonado, in occasione del Cinquantesimo Anniversario di attività della suddetta gioielleria, momento di conversazione profonda e sincera, si evince l'emozione di Gianfranco Forlenza nel ripercorrere i luoghi della sua infanzia. https://youtu.be/JIMv2QoqMZE. Intervista e backstage "50 Anniversario di Forlenza": https://youtu.be/t95GNsI6jl4, https://youtu.be/19eio0Haiqw

[2] Luisa Somaini - Claudio Cerritelli (a cura di), *Gioielli d'artista in Italia 1945-1995*, Milano 1995, pp. 198-205.

[3] Mario Masenza, Casa di gioielleria attiva a Roma dal 1924 c. "[…] Quella di Masenza- scrive Maria Cristina Bergesio- può essere definita gioielleria d'autore, nella quale l'apporto del pittore e dello scultore può variare dal solo disegno, alla cera per la fusione e in rari casi all'oggetto da rifinire, ma sempre nel rispetto dei canoni del gioiello tradizionale". In *Dizionario del Gioiello Italiano del XIX e XX secolo* (a cura di,) Lia Lenti- Maria Cristina Bergesio, Torino 2005, p. 176.

[4] L. Somaini - C. Cerritelli (a cura di), *Gioielli d'artista in Italia 1945-1995,* cit., pp. 116-119.

[5] Ai sensi dell'art. 9 della legge 30/1/1968.

[6] Melissa Gabardi, *Muse francesi per il gioiello italiano nella prima metà del XX secolo*, in "Gioielli in Italia: traduzione e novità del gioiello italiano dal XVI al XX secolo" (a cura di), L. Lenti - Dora Liscia Bemporad, Atti del II Convegno Nazionale, Valenza, 3-4 ottobre 1998, Venezia 1999, pp. 135-145.

[7] Dal 1996 i Forlenza partecipano, fino al 2012, alla manifestazione *Desideri Preziosi*, mostra di oreficeria e argenteria sulla realtà artigiana romana organizzata dalla Camera di Commercio Industria e Artigianato (CCIA) di Roma in collaborazione con la Confederazione Nazionale dell'Artigianato (CNA) e con la partecipazione delle altre associazioni di categoria. Si tratta di una rassegna tematica che coinvolge anche le nuove generazioni, infatti ospita ogni anno al suo interno un concorso riservato ai giovani orafi di età inferiore ai 32 anni con premiazione dei primi tre classificati.

[8] In "Vogue gioiello", nov/dic 2005, n.87, pp. 65-75.

[9] L. Lenti – M. C. Bergesio, *Dizionario del Gioiello Italiano del XIX e XX secolo*, cit., pp. 69/70.

[10] Cfr. Anastasia Segneri, *I Cazzaniga: gioiellieri a Roma*, in "Gioielli in Italia. Il gioiello e l'artefice. Materiali, opere, committenze*"* (a cura di), L. Lenti, Atti del V Convegno Nazionale, Valenza 2-3 ottobre 2004, Venezia 2004, pp. 139-149.

[11] Cfr. Tiziana Serretta Fiorentino, *Gioielli, simbologie, miti e suggestioni*, Milano 2000.

[12] Tenutasi dal 17 al 29 maggio del 2005, la mostra fa luce sulla dinastia del popolo dei Sarmati, vissuti tra il VII secolo a.C. e il VI d.C., nella vasta steppa euroasiatica, ai confini settentrionali della civiltà ellenico-romana.

[13] Eleonora Giampiccolo*, Non solo monete e medaglie: tesori inediti del Medagliere Vaticano*, in "Historia Mundi". Le medaglie e le monete raccontano la storia, l'arte, la cultura dell'uomo", n° 6, Febbraio 2017 Città del Vaticano 2017 p.234.

[14] L. La Puma, *50 Anniversario di Forlenza*, cit.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 133-139
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0311

Note mediali ed estetiche sul precinema: il teatro di F. Avelloni sulla lanterna magica (1788)

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, p. 368

Massimo Bonura
Independent researcher

Introduzione

Prima dell'avvento del cinema, che convenzionalmente nasce negli anni Novanta dell'Ottocento[1], la lanterna magica[2] era lo strumento più comune di proiezione delle immagini e forma di precinema. La lanterna magica si diffonde in Europa nel Seicento grazie agli studi di ottica di alcuni preminenti scienziati come Athanasius Kirchner (*Ars magna lucis et umbrae*, 1646, Roma), Matteo Campani e Christiaan Huygens. Questo strumento ottico si inserisce nella società come una forma di intrattenimento, ma anche di didattica[3]. Il seguente articolo si pone l'obiettivo di riflettere circa alcune note storico-estetiche presenti in un testo letterario italiano che ha come oggetto la lanterna magica: *La lanterna magica o siano le riflessioni dell'ottica sugli umani accidenti* di D. Francescantonio Avelloni (1788). Questo strumento, infatti, nell'Ottocento è stato "raccontato" più volte nei libri e negli opuscoli che venivano stampati e che avevano come oggetto (anche di poesie[4]) proprio la lanterna magica. L'esempio più celebre è quello relativo a *La lanterna magica di Giannettino* (R. Bemporad & figlio, 1890)[5], scritto dall'autore di *Pinocchio* Carlo Collodi [C. Lorenzini] e illustrato da Enrico Mazzanti. Il passaggio dalla letteratura che parla di lanterna magica al cinema, invece, è ben testimoniato dal testo *Al cinematografo* (R. Bemporad e figlio, 1910 ca.) scritto da Alfredo Della Pura[6]. La scelta connessa all'analisi del testo di Avelloni è dettata dal fatto che in questo è possibile cogliere, come esempi di questa tipologia letteraria[7], note di tipo estetico, oltre che proprio l'opera si pone come uno dei primi esempi letterari sulla lanterna magica. L'estetica[8], in quanto disciplina filosofica è particolarmente utile anche affiancata ad un approccio storico per determinare come il ruolo dell'arte o delle percezioni sensibili (sia individuali che collettive) fosse affrontato in un determinato periodo.

La commedia La lanterna magica *di F. Avelloni (1788): sinossi e vedute del precinema*

Uno dei primi testi italiani lunghi che mettono al centro della propria narrazione la lanterna magica[9] è una commedia, *La lanterna*

CC BY ND

magica o siano le riflessioni dell'ottica sugli umani accidenti, scritta da Francescantonio Avelloni e pubblicata da Pietro Perger a Napoli nel 1788[10]. Avelloni, figlio del conte Casimiro, nasce a Verona[11] nel 1756 e muore a Roma nel 1837[12]. L'autore viene soprannominato "il Poetino" e nei suoi primi anni di attività (1778 -1791) collabora con la compagnia teatrale di Andrea Bianchi[13]. Avelloni

> cominciò dal fare il commediante, nel qual genere facendo egli poca riuscita, si risolvette poscia a far l'autore di commedie e di drammi. Avelloni era ammogliato con un'attrice dotata di grande spirito e di molto valore nella sua professione[14]. Ella raffermollo nel suo progetto e gli fu d'ajuto co' suoi lumi. Aveva Avelloni fin dalla sua gioventù fatto alcuni studj, e i suoi primi saggi ebbero buon successo. Siccome egli scriveva con singolare facilità, così ben presto potè moltiplicare le sue produzioni, e divenne il Kotzebue[15] dell'Italia[16].

Inoltre, si specifica che

> attribuisconsi ad Avelloni due commedie[17], la *Lanterna magica*, cioè, e *Mal genio e buon cuore*. Non pare che queste commedie (come suppone il sig. Sismondi[18] nella sua *Letteratura del mezzodì d'Europa* tomo II. Pag. 404) abbiano procacciato al Poetino fama d'uomo dotato di spirito e di sale comico. Egli è ancora meno certo che ha tolto in prestito da Beaumarchais[19]. La parte di Gianni nella *Lanterna magica*, non può essere stata delineata su quella di *Figaro*, Figaro veramente è tutto sale e tutto spirito, laddove Gianni è un impagliatore assai mal accorto e un buffone di poca grazia. Non possiamo dunque neppure stare al giudizio del sig. Sismondi che accorda al dialogo d'Avelloni la naturalezza e la piacevolezza […][20].

La commedia *La lanterna magica* si sviluppa in tre atti. L'intreccio dell'opera sembra essere influenzato in parte dalle commedie di Plauto e del contemporaneo Carlo Goldoni (come *La locandiera*[21]). I personaggi sono il ciarlatano Pomponio Gambacorta, la moglie Brontola, i figli Cianni[22] [*sic*], Giannetta, Giannina e Giannuccio. A questi si aggiungono il giovane Silvio, il medico Anselmo e Florindo che corteggia Giannina. Di seguito ecco una sinossi della commedia, che cerca di ripercorrerne le parti più salienti riguardanti lo strumento precinema e di commentarle. Il protagonista è proprio il lanternista Cianni. L'opera (atto I) si apre con la richiesta di Giannuccio, ad alcuni dei fratelli, di avere del denaro. Si passa così alla presentazione della professione di Cianni, che lavora come ambulante e mostra la lanterna magica, tuttavia il ricavo che ottiene da questa è misero[23]:

> Ho girato tutta questa notte per un paolo[24]. Eh la mercanzia è poco bona. Questa lanterna magica[25] è divenuta una cosa così triviale, che non la vogliono vedere se non i fangiulli[26], eppure non si accorgono gli uomini, ch'ella è fatta per i più assennati[27].

Cianni evidenzia le potenzialità che la lanterna magica adotta nel poter narrare degli eventi quotidiani, tanto è vero che poco dopo si propone di rappresentare qualcosa quando gli capita l'occasione di una scena bizzarra[28] ("Oh questo è un bel pezzo per la mia lanterna."[29]). La commedia continua con il ciarlatano Pomponio che sembra essere riuscito casualmente a guarire un barone, il quale gli prospetta la nomina a dottore fisico[30]. Il figlio, tuttavia, è stupito da quanto accaduto e risponde al genitore, dicendogli che i segreti della professione di quest'ultimo "sono ciancie, simili alle vedute della mia lanterna"[31] , le quali sono "mutabili". Quanto appena descritto si pone come uno dei primi esempi letterari italiani in cui ci si domanda circa la finzione nel visuale del (pre)cinema. La lanterna magica, dunque, rappresenterebbe una finzione gnoseologica, in cui ciò che è rappresentato non ha funzione di verità[32], ma di intrattenimento e di riflessione. Pomponio chiede al figlio di lasciare la professione di ambulante, ma Cianni ripone fiducia nel proprio mestiere:

> Spiacemi, che questa lanterna è ormai vecchia, e sembra uno solito trattenimento, ma riformerò le vedute, cambierò le apparenze, e farò vedere a mio Padre, ed a quanti lo somigliano,

> che la lanterna è il più utile divertimento, e che basta una seria riflessione alle sue immagini, e alla diversità de' suoi colori, per conoscere più a pennello il Mondo, […][33].

Pomponio, dunque, crede di essersi arricchito e di aver scalato la gerarchia sociale. Questo comporta che Pomponio redarguisce pesantemente il figlio Cianni, fino a cacciarlo di casa, poiché questi non vuole abbandonare la professione di lanternista, ritenuta essere umiliante. Il secondo atto inizia con Florindo e Silvio che discutono dell'amore del primo verso Giannina. In precedenza, i due si erano presentati alla famiglia dell'amata travestiti da nobili cavalieri. I due incontrano Cianni e la sua lanterna: il primo li riconosce come persone comuni e subodora l'inganno del precedente travestimento. A tal proposito, è utile il soliloquio che Cianni fa poco dopo e che mette in mostra ancora una volta la lanterna magica:

> Le stravaganze di mio padre hanno fatto cambiare umore anche a questi due disperati. Il mondo è sì fatto, che l'uno si approfitta delle pazzie dell'altro, per divenire più pazzo. […] Questa mia lanterna, quanto sembra vile nelle sue presenti apparenze, tanto sarà apprezzata maggiormente nelle nuove sue trasformazioni. *Siede* Questa veduta del mondo è una cosa adesso inutile a vedersi, perchè ognuno pretende di saperlo dividere senza ricorrere alla storia. Questo è il Sole. Il sole tutti lo vedono, e non fa più meraviglia, tutti lo sanno, perciò la sua luce non giunge più a rischiarare le tenebre dell'ignoranza[34]. Questa è la Luna: oh la Luna diletta compagna de' pazzi è un oggetto troppo caro, ma troppo usato […]. Ecco le stelle, ma queste sono tutte erranti; qualche innamorato le contempla negli occhi della sua bella, e le donne le contemplano nelle lucide monete di chi le idolatra. Oh quanti Giovi coi loro satelliti! quante orse maggiori, e minori, che van formando tuttodì nuove costellazioni! No, queste non istanno bene, convien porle in miglior prospetto. La teorica non è da tutti intesa, convien ridurla alla pratica[35].

Come si vedrà nelle successive scene, nelle rappresentazioni della lanterna magica di Cianni, vi è anche qualche veduta astronomica. Tuttavia, il protagonista per il proprio strumento utilizza scene di vita quotidiana. Nella terza scena del secondo atto, il protagonista Cianni, incontra Anselmo che chiede di Pomponio, apostrofandolo non come medico fisico ma come ciarlatano. I due interagiscono e Cianni dà esplicazioni in merito al funzionamento della propria lanterna. Queste parole fungono da testimonianza storica del mestiere di lanternista:

> **Ans.** Ma per conoscerla…
> **Cian.** Ci vuole assai, e nessuno vuol questo studio. I principj dell'ottica, che la dirigono sono le verità più sicure, che in essa ammaestrano. Tra il bujo di questo tubo introdotta la luce vibra i suoi raggi fino al concavo vetro, che lo racchiude; quali in esso rinfranti, e sul corpo opposto ripercossi, chiaramente mostrano all'occhio di chi attento le guarda le immagini appresentate nel disegnato cerchio, e su mobili vetri delineate. Ah se un ugual riflessione si facesse al mondo tutto da chi dovrebbe viverne spregiudicato, quanto più in preggio sarebbe l'ottica, che ci conduce a conoscerlo. Al vero lume della ragione si vedrebbero in altri le follie, le passioni nel loro lucido aspetto; senza parzialità si apprenderebbero i ridicoli accidenti, che tutto dì si rivolgono, e la luce rinfranta negl'altri oggetti, e ripercossa sovra noi stessi conoscere ci farebbe i nostri difetti medesimi per evitarne saggiamente gli effetti[36]. […]

Anselmo loda le parole di Cianni e questi risponde che sta rinnovando le vedute della propria lanterna, anche se queste saranno poco applaudite. Il dialogo sottostante ci fa intendere il pubblico medio della lanterna magica nel Settecento italiano:

> **Cian.** Perché non piace all'Uomo il rimprovero de' proprj difetti.
> **Ans.** Dunque perderai il pane.
> **Cian.** No, perchè unisco il dolce all'amaro[37]. L'ombre, ed i loro movimenti, piaceranno a quei pochi fanciulli, che al dì d'oggi solamente applaudiscono alla lanterna; la vedrà taluno senza intenderla, taluno la disprezzerà per essere da me compianto ne' suoi disprezzi. Chi sa, che fratanti non trovi un saggio, che me l'approvi![38]

Il dialogo tra i due termina poiché il medico Anselmo e Pomponio si incontrano poco dopo, ma il primo capisce subito che l'altro è un ciarlatano. Cianni poi mostra alcune scene della propria lanterna a parte della sua famiglia, Florindo e Silvio. Qui vengono descritte nel dettaglio le vedute della lanterna:

> **Cia.** […]. Immaginiamoci signori, che questa picciola macchina sia tutto il mondo. Restringete le vostre idee a considerarlo in quel picciolo cerchio, che resta illuminato, e cominciate allegoricamente ad intenderlo. Eccovi signori per la prima veduta il sole; consideratelo attentamente in quel taciturno matematico, che sta inutilmente studiando al tavolino fra i cerchi, e le misure, per rischiare l'ignoranza degli altri. Osservate per seconda veduta la luna, e raffiguratela in quel giovine frenetico […]. Eccovi le stelle, osservatele nelle varie monete di quel cassiere, che sta noverandole sul tavolino, ed alletta da lontano il cupido occhio di chi le osserva. Mirate per quarta veduta l'uomo ignudo, simboleggiato in quell'infelice filosofo, che deriso dagli altri, va pensoso passeggiando, colla sola compagnia dei suoi pensieri. Ecco per quinta veduta l'uomo vestito in quell'impostore, che stà sulla pubblica piazza […]. Vedete per sesta veduta l'uomo ozioso in quella moltitudine di teste sventate, che applaudisce in un Teatro a quella ballerina […][39].

Seguono altre vedute, tra le quali quella di "due giovinotti, che vanno spacciando nobiltà, e fortuna per ingannare le semplici"[40], ovvero Florindo e Silvio. Il terzo e ultimo atto, invece, inizia con un dialogo tra Anselmo e Pomponio, dove il primo tenta di sconfessare il secondo. Segue poi un ulteriore dialogo tra Anselmo e Cianni: è rilevante notare che il medico chiede al lanternista il perché questi non compone vedute di "teatro sul gusto di Francia"[41]. Cianni risponde che quanto proposto "servirebbe al diletto, non alla dottrina"[42]. Il lanternista, dunque, deve avere l'occhio del sociologo[43], disciplina che inizia a formarsi scientificamente qualche decennio dopo (ad esempio con Auguste Comte), e del documentarista. Nel frattempo, Pomponio cade in disgrazia e Florindo e Silvio sono invece smascherati. Il finale è lieto per il lanternista, che si scopre al centro di intrecci familiari.

La lanterna magica, una delle prime forme mediali[44], ha un funzionamento che parte dalle scoperte di ottica e dagli studi sulla camera ottica. Solitamente alcuni disegni venivano immessi in delle lastre e poi questi venivano resi dinamici ("precinema") e proiettati, in un gioco di luci e ombre. Le "vedute" descritte dal protagonista della commedia di Avelloni sembrano essere, in un certo senso, sia di tipo documentaristico (sull'astronomia) sia di tipo narrativo (come quando racconta degli imbroglioni). Avelloni, pertanto, nella sua commedia, riesce a raccontare alcuni esempi di "narrazioni" permesse dallo strumento: probabilmente, il pubblico teatrale del Settecento, non era sempre conscio del potenziale dello strumento (che avrà maggiore successo nella metà dell'Ottocento).

Conclusioni

La questione estetica relativa alla *Lanterna magica* di Avelloni era già stata posta indirettamente dal filosofo Giuseppe Zappulla, che la nomina, nel suo *Il teatro* (1849). L'autore, infatti, cita brevemente l'opera durante una discussione in merito a quei testi che "furono i promotori della irruzione del ferale Romanticismo[45] in Italia. E donde derivava ciò? Dalla sinistra imitazione del Greco *Prometeo*"[46] di Eschilo[47]. In particolare, tra questi nomina "le *Vertigini del secolo* (di ogni secolo), Allegoria del Sografi[48], parallela alla *Lanterna Magica* dello Avelloni".

L'intellettuale De Sismondi, rapporta Avelloni a Beaumarchais, scrivendone pregi e difetti:

> Al pari di esso, il Poetino si studiò di rivolgere i motteggi dell'infima classe della società contro la più alta, di far parlare filosofia agli staffieri, e di sollazzare gli spettatore, passando a rassegna tutti gli abusi dell'ordine stabilito. Nella *Lanterna magica*, il suo Cianni mi sembra fatto sul modello di Figaro, ma il Poetino è lontano le mille miglia d'aver punto dello spirito o del brio del Beaumarchais. […] i suoi

> dotti […] sono ridicoli pedanti; i suoi filosofi sono parabolani che sol ripetono luoghi comuni. Né meglio da lui si conosce la società; ei ne la dipigne come non è, come non potrebbe essere […]. Ma, non ostante […], è uopo riconoscere nell'Avelloni un vero ingegno: egli disegna bene i suoi caratteri; spicca nel dialogo, che ha della vivacità, della naturalezza, del brio, e sovente dello spirito; sa mirabilmente sviluppare il naturale collerico, e far nascere e succedere, in un modo piacevolissimo, i trasporti di sdegno negli uomini, i capricci, […][49].

D'altronde, come scrive Sismondi, nelle commedie di Avelloni vi "è la prospettiva teatrale, l'arte di mettere ciascun personaggio sufficientemente e proporzionatamente in vista, sicchè tu il possa abbastanza conoscere per ciò che ti bisogna di saperne, e ad un tempo ei non offuschi gli altri"[50]. Il testo *La lanterna magica* è particolarmente interessante perché riflette l'opinione che la commedia, o il teatro generale, possa essere uno strumento di rappresentazione delle qualità morali di gruppi nella società. Quanto è prospettato dal protagonista della commedia, Cianni, evidenzia l'importanza di uno strumento narrativo non solo come funzione di intrattenimento ma come funzione di riflessione: inoltre, a volte sembrerebbe che la prima sia un modo di veicolare la seconda[51]. Le scene di vita quotidiana sono rappresentate da Cianni con una certa meticolosità e pertanto, seguendo John Dewey[52], questa attività ha una valenza esperienziale e dunque estetica. D'altronde, questo si evincerebbe anche dal sottotitolo dell'opera (*le riflessioni dell'ottica sugli umani accidenti*[53]). Un ulteriore rilevanza è rivestita dalla commedia in sé come prodotto storico, in quanto testimonia uno dei primissimi esempi narrativi italiani concernenti la lanterna magica, il suo pubblico e il suo funzionamento. La lanterna magica, dunque, si trovava in una situazione a cavallo tra l'arte, o l'artisticità in genere, e l'improvvisazione: il lanternista dipingeva e fungeva da "regista" (per usare un termine moderno e cinematografico).

Note

[1] Pionieri in questo sono stati Thomas Edison, Léon Buly e i fratelli Auguste e Louis Lumière.

[2] Per un inquadramento storico della lanterna magica il riferimento va innanzitutto a Carlo Alberto Zotti Minici, *Dispositivi ottici alle origini del cinema: immaginario scientifico e spettacolo nel XVII e XVIII secolo*, Bologna 1998.

[3] Si veda Massimo Bonura, *Un precursore della didattica precinema: Carlo Povigna (1859)*, con il testo di C. Povigna, in "Dialoghi mediterranei", 63 (2023), pp. 470-476. Il testo di Povigna, *Avviso interessante pei signori genitori di agiate famiglie* (Torino 1860 ca.) è conservato, ad esempio, presso la Biblioteca Zelantea di Acireale. Del testo ne discute tra gli altri Donata Pesenti Campagnoni, *Verso il cinema. Macchine, spettacoli e mirabili visioni*, Torino 1995, p. 232.

[4] Come quella del pittore e letterato Cesare Masini ("pittor -poeta"): *La lanterna magica. Ottave giocose*, Novi 1841 (estratto dal "Vaglio di Novi").

[5] Per una ristampa commentata si veda il volume 7 della *Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini*, a cura di Alessandro Viti, pref. di Franco Cambi, Collodi 2023.

[6] Il testo è stato riproposto e commentato in M. Bonura, *Tra letteratura e cinema. Note storico-estetiche: Alfredo Della Pura (1910)*, postf. di L. Mazzei, Siracusa 2023.

[7] Ovvero quella relativa alle tecnologie visuali: lanterna magica e, successivamente, cinema.

[8] Per una nota puntuale circa le definizioni di estetica si cfr. con Paolo D'Angelo, *Tre modi (più uno) di intendere l'estetica*, in Luigi Russo (a cura di), *Dopo l'estetica*, Palermo 2010, pp. 25-49

[9] Invece, tra i precursori dei testi teatrali italiani riguardanti il cinema vi è Anna Vertua Gentile che nel 1898 pubblica in due atti *Cinematografo* (G.B. Paravia e Co., Torino 1898). Il testo è stato pubblicato e commentato in M. Bonura, *Cinema e letteratura al femminile: Anna Vertua Gentile e il* Cinematografo, in "Elephant & Castle", 30 (2023), pp. 184-195. Il libretto col testo di A. Vertua Gentile è reperibile presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (MiC).

[10] Come si legge nel volume "dal medesimo si vendono nella sua stamperia accosto il monistero di Montervergine". Una copia della commedia è conservata, ad esempio, presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli (MiC) e presso la biblioteca dell'Università di Bonn. Il testo è stato ripubblicato, ad esempio, nella serie editoriale *Ape comica italiana dopo il Goldoni* vol. XXXI (presso G. Antonelli, Venezia 1832). In ogni caso, il testo di Avelloni, come casi simili, potrebbe non essere in tutto o in parte sotto licenza Creative Commons o di altro tipo (in ogni caso si rimanda ai riferimenti legislativi e alla normativa in materia).

[11] Tra i lanternisti veneti ambulanti si segnala la figura della veneziana Anna Maria Cortina (1769-1833). A lei, ad Avelloni (e alla sua opera) e ad altri veneti è stato dedicato il seminario *La lanterna magica in Veneto tra '700 e '800*, Museo Casa Giorgione, 10 gennaio 2014, relatrice Laura Minici Zotti, all'epoca direttrice del Museo del Precinema di Padova - Collezione Minici Zotti (https://www.museocasagiorgione.it/index.php?area=62&menu=202, ultimo accesso 10/08/2024).

[12] Tra gli altri si veda Maria Luisa Scauso, s.v. *Avelloni, Francesco Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 4, Roma 1962. Per l'autore si cfr. anche Giambattista Corniani (commentario), *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento continuato fino all'età presente da Stefano Ticozzi, etc.*, vol. II, parte I, Milano 1833, p. 513. L'autore è anche nominato, ad esempio, in Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze 1897 e in Giambattista Baseggio, s.v. *Avelloni (Francesco)*, in *Biografia degli italiani illustri*, a cura di E. De Tipaldo, vol. VIII, Venezia 1841.

[13] Tra le altre collabora con quella di Paolo Belli Blanes (1813) e con quella di Luigi Vestri (1816): Ireneo Sanesi, *Storia dei generi letterari. La commedia*, Milano 1902, pp. 460-469; qui è presente anche uno studio approfondito di alcune delle opere di Avelloni.

[14] Ovvero l'attrice Teresa Monti: M.L. Scauso, s.v. *Avelloni, Francesco*, cit.

[15] Il tedesco August von Kotzebue (1761-1819) è stato autore di diversi drammi come *Die Ruinen von Athen* (con la composizione musicale di Ludwig van Beethoven).

[16] Si veda la *Biografia degli italiani viventi*, vol. I, Lugano 1818, pp. 25 (opera edita da Francesco Veladini e comp.). Molto di quanto scritto sull'autore ricompare, ad esempio, ne *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento*, cit. La *Biografia degli italiani viventi* è tratta (con una traduzione) dalla francese *Biographie des hommes vivants* (1816-1817, edita a Parigi da L.G. Michaud; questa continua fino al quinto volume del 1819), redatta da una "Société de gens de lettres et de savants". La voce su Avelloni nella biografia francese è firmata "S.".

[17] L'autore scrive tantissimi drammi e commedie come *L'assassino* (Napoli 1783), *Il colonnello e la pittrice* (Milano 1844), *La lucerna d'Epitteto* (es. Milano 1825) e *Le nuvole* (*Capricci teatrali del secolo XIX*, Roma 1805). In quest'ultima commedia si nomina ancora, seppur brevemente, la lanterna magica.

[18] Il francese Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais è stato l'autore della commedia *Le Barbier de Séville*, nella seconda metà del Settecento.

[19] Ossia il letterato ed economista svizzero Jean Charles Léonard Simon de Sismondi. Il titolo dell'opera originale è *De la littératuredans le midi de l'Europe* (Paris 1813). Sull'autore e la letteratura si cfr. Enrico Alpino, *Il Sismondi storico della letteratura italiana*, Milano 1944.

[20] *Biografia degli italiani viventi*, cit., pp. 26-27.

[21] Questo sembrerebbe evidente nel dialogo che intercorre tra Florindo e Silvio, nel primo atto. L'autore sembra, inoltre, conoscere anche le commedie francesi.

[22] Cianni dice che la madre gli morì (F. Avelloni, *La lanterna magica*, cit., p. 31): approfondimenti sono presenti nella parte finale della commedia.

[23] Poco dopo (F. Avelloni, *La lanterna magica*, cit., p. 12) tuttavia dice che "Questa macchina ha dato più d'una volta da mangiare a voi, ed a me […]".

[24] Moneta papale, prende il nome dal Papa Paolo III.

[25] Spesso appellata come d'uso allora "lanterna magica, lanterna curiosa".

[26] *Sic!*

[27] F. Avelloni, *La lanterna magica*, cit., p. 7.

[28] Cianni decide spesso, nel corso della commedia, di inserire le scene bizzarre che trova nelle sue vedute della lanterna magica. A tal proposito (ivi, p. 51) risponde ad Anselmo, il quale chiedeva il perché faccia l'ambulante, con queste parole "Perderei il capitale, e gl'avventori. Io imparo col girare, essi apprendono col vedermi in giro".

[29] F. Avelloni, *La lanterna magica*, cit., p. 8.

[30] Il padre, felice del fatto che sta per essere nominato medico, chiede al figlio di abbandonare la sua professione ambulante. Questo ci fa comprendere come, almeno alla fine del Settecento, il ruolo degli ambulanti della lanterna magica fosse spesso quasi ai margini professionali della società.

[31] F. Avelloni, *La lanterna magica*, cit., p. 11. Cianni, nel secondo atto, quando incontra Florindo e Silvio e li riconosce come persone comuni e non come nobili cavalieri, dice "Il mondo si appaga sempre dell'apparenza", ivi, p. 28.

[32] Questo è stato un forte dibattito anche nel cinema classico. Tuttavia, ad esempio, parte del cinema russo (come Dziga Vertov) ha talvolta mostrato come il cinema (documentario) non possa esaurirsi in quelle che il personaggio della commedia di Avelloni definisce come "ciancie".

[33] F. Avelloni, *La lanterna magica*, cit., p. 12.

[34] Questa frase rispecchia un concetto di particolare fortuna nell'Illuminismo, proprio a fine Settecento.

[35] F. Avelloni, *La lanterna magica*, cit., pp. 28-29.

[36] Ivi, p. 32.

[37] In un contesto differente queste parole ricordano le parole di Lucrezio, *De Rerum Natura*, libro I, vv. 921-957. Il filosofo attraverso la poesia addolciva le questioni filosofiche.

[38] F. Avelloni, *La lanterna magica*, cit., p. 33.

[39] Ivi, pp. 44-45. La nomina del teatro in una opera di letteratura teatrale funge in qualche modo da *metateatro*: tra i principali utilizzatori di tale espediente vi era proprio Plauto. La figura dell'applauso dello spettatore alle ballerine, in forma critica, si ritrova, ad esempio, anche nell'opera di Giovanni Verga, *Eva*, Milano 1873.

[40] F. Avelloni, *La lanterna magica*, cit., p. 46.

[41] Ivi, p. 51.

[42] *Ibidem*.

[43] La disciplina inizia a formarsi qualche decennio dopo con, tra gli altri, Auguste Comte.

[44] In generale, per le forme mediali, si confronti con la questione dei *media* e dei *mass media* presente innanzitutto in Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York 1964.

[45] Il teatro romantico, tuttavia, sembra non avere spesso una forte influenza a livello narrativo nelle commedie italiane. In ogni caso, su questo tipo di teatro si cfr. con Elena Randi, *Il teatro romantico*, Bari-Roma 2016.

[46] Giuseppe Zappulla, *Il teatro*, Palermo 1849, p. 165.

[47] *Ibidem*, scrive che G. Niccolini in *Discorso sulla tragedia greca (Agamennone*; cfr. Firenze 1844*)* "riconobbe in Eschilo

il germe delle romantiche deviazioni".

[48] Ovvero Antonio Simeone Sografi che scrisse diverse opere teatrali di ispirazione goldoniana, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Tuttavia, le *Vertigini del secolo* sono "un dramma inedito del signor Francesco Avelloni", pubblicato a Venezia nel 1798 (per la serie il *Teatro moderno applaudito*).

[49] J.G.L. De Sismondi, *Della letteratura italiana dal secolo XIV fino al principio del secolo XIX,* vol. II, Milano 1820, p. 159.

[50] Ivi, p. 160. In particolare, Sismondi si riferisce a *Il malgenio, e buoncuore*, scrivendo, tuttavia, che quanto asserito è una costante in molte commedie di Avelloni.

[51] A tal proposito vanno confrontati almeno autori come Aristotele (*Poetica*) e Lucrezio (*De Rerum Natura*).

[52] John Dewey, *Art as Experience*, New York 1934.

[53] Alla fine della commedia (F. Avelloni, *La lanterna magica*, cit., 68), Cianni pronuncia queste parole che spiegano il sottotitolo del lavoro: "A tutto presente esser dee l'uomo per non confonder gli oggetti, non opprimer sé stesso, e mantenersi felice collo studio della lanterna, e colle riflessioni dell'ottica sugli umani accidenti".

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 141-149
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0312

L'Adorazione dei Magi nella brattea d'oro del Museo archeologico di Locri: aspetti e significati di un'iconografia teofanica in continuità con l'antico

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, pp. 368-369

Michele Celentano
Independent researcher

Presso il Parco Archeologico Nazionale di Locri, in provincia di Reggio Calabria e precisamente nel complesso museale del Casino Macrì, è esposto un piccolo manufatto d'oro di forma circolare raffigurante l'Adorazione dei Magi [fig. 1] ritrovato nel 1886 all'interno di una tomba posta in un terreno privato nella località 'Schiriminghi', toponimo non più in uso che identifica una zona oggi piuttosto urbanizzata della vicina città di Siderno Marina[1]. Stando alla relazione di Antonio Di Lorenzo, allora vicedirettore del Museo Archeologico di Reggio Calabria, il cimelio sarebbe stato ritrovato applicato su di un cofanetto di legno dissoltosi a contatto con l'aria e successivamente donato, dal proprietario del podere, al museo reggino dove è stato conservato fino al recente trasferimento nell'edificio locrese, più vicino al luogo del rinvenimento. Purtroppo nulla di meglio approfondito è detto in merito alla datazione di questa teca lignea, se si trattasse, cioè, di una configurazione originaria del monile o di un reimpiego posticcio, né altro è riferito riguardo alla tomba che la custodiva definita semplicemente 'cristiana'[2].

Si tratta di una sottilissima lamina aurea di circa 5.5 cm di diametro, conosciuta con il termine brattea in riferimento alla tecnica con la quale l'immagine scelta veniva impressa sulla lastra metallica ossia attraverso la pressione, l'imprimitura appunto, della falda adagiata su di una matrice spesso di legno. Essa veniva martellata una serie di volte quando il metallo era ancora rovente in modo da rendere il piano metallico omogeneo e sottile, non superando il millimetro di spessore; successivamente, tramite un unico violento colpo inferto veniva creata la riproduzione scelta. Ulteriori perfezionamenti e dettagli erano resi tramite la cesellatura per definire i bordi delle figure riprodotte, la punzonatura e la perlinatura. Nell'ultima fase di realizzazione era prevista la lucidatura della superficie e la riparazione di tutte quelle fratture generate inevitabilmente dalla violenza del colpo dato al sottilissimo supporto[3]. Il manufatto sidernese, che gli studiosi hanno datato al periodo altomedievale tra VI e VII secolo[4], non rappresenta un caso isolato ma si inserisce in un più ampio contesto di lamine bratteate[5] variamente istoriate e risalenti al VI – X secolo, ritrovate lungo tutta la parte meridionale della Penisola e in special modo nel versante ionico

CC BY ND

Figura 1. *Adorazione dei Magi*, VI - VII secolo, lamina d'oro, ⌀ 5,5 cm, Locri, Museo Archeologico Nazionale, Casino Macrì. © Dir. Reg. Musei Calabria, Museo e Parco archeologico nazionale di Locri Epizefiri; Figura 2. *Adorazione dei Magi*, VIII - IX secolo ca., lamina d'oro, ⌀ 6 cm, Catanzaro, Museo Archeologico Provinciale. © Amm. Prov. di Catanzaro.

della Calabria. In particolare, la medesima scena epifanica compare su altre lamine d'oro[6] tra cui, si segnala qui per un raffronto, la celebre lamella rinvenuta a Tiriolo (CZ) e oggi conservata presso il Museo Provinciale di Catanzaro, datata fra VII e IX secolo[7] [fig. 2].

Il procedimento tecnico di fabbricazione di queste lamine, tramite l'impiego di una matrice comune per la riproduzione in serie, lascia fin da subito intuire quanto comuni e diffusi dovessero essere i temi scelti e quanto facilmente riconoscibile dagli osservatori contemporanei il significato simbolico-catechetico associato alla loro presenza in tali oggetti. Destinate a cristiani appartenenti a ceti sociali differenti, le bratteate potevano sia essere liberamente vendute a potenziali acquirenti o costituire preziosi *unica* realizzati in risposta a qualche specifica committenza privata testimoniata, in taluni casi, attraverso una maggiore accuratezza dei dettagli e nella presenza di iscrizioni dedicatorie che includono direttamente il nome del proprietario[8].

Le *lamellae* potevano essere impiegate come decorazioni preziose applicate su arredi liturgici, cofanetti contenenti elementi di valore o reliquie (ecco perché sarebbe stato necessario possedere informazioni più certe a proposito di quel cofanetto distrutto a contatto con l'aria) o essere utilizzate per connotare in senso cristiano e sacrale le sepolture[9]; erano, altresì, inserite in montature pendenti da portare al collo, o incluse nelle spille ferma-mantello particolarmente in voga, tra VI e VII secolo, nell'abbigliamento maschile e soprattutto femminile[10]. Inequivocabile, invece, è la funzione magica loro attribuita considerate, cioè, capaci di allontanare il male inteso come manifestazione di sfortuna, malattia del corpo e della mente, possessione demoniaca o di spiriti maligni e malocchio[11]. Tale caratteristica accomuna le bratteate agli *enkólpia* cruciformi diffusi nel versante tirrenico della Calabria altomedievale, ossia piccole crocette di materiale per lo più di poco pregio, recanti immagini teofaniche e pensate per essere portate appese al petto[12].

L'evento impresso nella lamina sidernese è tratto dal racconto dell'evangelista Matteo [II, 1-12] secondo il quale alcuni sovrani-astrologi provenienti dall'Oriente avrebbero raggiunto Betlemme con lo scopo di conoscere e adorare il vero Messia, di cui la nascita era stata segnalata dal sorgere di una nuova stella. A tale scarno racconto evangelico si aggiungono una serie di altri dettagli mutuati dai testi apocrifi e

dalla successiva trattatistica religiosa che hanno ispirato le raffigurazioni artistiche dell'evento quali, ad esempio, il numero dei re (dapprima variabile e poi stabilito in tre), i loro nomi, il loro *status*, l'origine e la provenienza, il ruolo attivo degli angeli e la presenza di altri protagonisti come l'ostetrica[13]. Nell'ambito dell'esegesi cristiana tale episodio rappresenterebbe il momento in cui Cristo rende manifesta all'umanità la sua natura divina contenuta e coesa a quella umana visibile nella forma di un bambino[14]. La narrazione non si svolge seguendo il comune senso di lettura: i tre uomini, di cui il movimento è suggerito dalle braccia protese in avanti e dalle gambe divaricate, incedono da destra verso sinistra in direzione dell'Emmanuele che, seduto sulle ginocchia della madre, accoglie dalle mani del primo Magio il dono offerto; la Vergine è assisa su di una scranna dall'alto schienale convesso, mentre in alto è presente un angelo riconoscibile dalla presenza di grandi ali, col capo nimbato, che conduce i tre ospiti verso Gesù. Tra il capo del Bambino e il viso dell'angelo vi è un'ulteriore appendice di non più chiara forma: potrebbe essere ciò che rimane della stella, attributo consueto nell'iconografia dell'Epifania[15], o parte del braccio dell'angelo proteso ad indicare. Al di sotto delle figure, infine, compaiono degli altri elementi dal profilo ormai fortemente alterato, identificati[16] con i resti della mangiatoia menzionata nel racconto di Luca [II, 7] e degli animali mansueti, bue e asino, ricordati nel testo apocrifo dello Pseudo -Matteo [XIV, 1] che insieme sublimano il momento della Natività e richiamano il compimento delle sacre Scritture[17]. La scena è inquadrata al centro di due fasce decorative concentriche: la prima, quella esterna, è costituita da un ricamo simile ad un girale vegetale, la seconda, più stretta, presenta un profilo apparentemente dentellato che è in realtà una decorazione perlinata appiattita, probabilmente, dagli urti e dai danneggiamenti subiti nel corso del tempo. Questo tipo di decorazione, pregevolmente ricercata e rifinita, conforta l'ipotesi circa la provenienza del monile da un contesto sociale sicuramente altolocato, forse medio-orientale[18], corroborato dal confronto con un somigliante fregio ornamentale presente nella parte esterna di un medaglione in lamina d'oro martellata di origine bizantina risalente al VI secolo. La decorazione con soggetti mitologici pagani[19], inoltre, mette in risalto la vivace coesistenza culturale e la continuità, durante il primo periodo bizantino, tra temi tratti dal panorama religioso greco e quelli prettamente cristologici[20].

Figura 3. *Natività e Adorazione dei Magi*, VI secolo, part. di reliquiario ottagonale a pendente, 2.1 × 3.7 cm, Londra, British Museum. Foto: © British Museum.

La brattea di Catanzaro, invece, presenta forme meglio definite poiché ben dilatate nello spazio grazie ad un maggiore diametro del piano, circa 6 cm, e alla mancanza della fascia decorativa esterna; il suo migliore stato di conservazione permette di confermare stilisticamente l'appartenenza ad un periodo e ad un contesto di provenienza diversi suggeriti da forme più stilizzate e dall'andamento rigido dei

Figura 4. *Adorazione dei Magi*, fine del VI secolo, fibula circolare in oro, ⌀ 5 cm, Madrid, Museo Arqueológico Nacional. © Ariadna González Uribe; su conc. del Museo Arqueológico Nacional

panneggi che rievocano la schematicità espressiva dell'arte pienamente medievale. Il Cristo, dai tratti apparentemente sproporzionati, presenta dimensioni maggiori che gli conferiscono un aspetto adulto del tutto in linea con il racconto apocrifo dello Pseudo-Matteo [XVI,1] secondo il quale i Magi sarebbero arrivati a Betlemme ben due anni dopo la nascita del Bambino trovandolo seduto in braccio alla madre[21]. I tre sovrani, dai volti barbuti e dalle forme affusolate e allungate, hanno sul capo i tipici berretti frigi e sono vestiti con tuniche corte rimarcanti la loro provenienza orientale[22]; sono infine presenti e chiaramente distinguibili sia la mangiatoia vuota posta in basso, che la stella a sei punte in alto a sinistra.

Questo modello si diffonde con la stessa struttura iconografica – talvolta arricchita da ulteriori elementi decorativi – , su numerosi e differenti oggetti della cultura materiale altomedievale tra loro accomunati dall'essere considerati capaci di proteggere dal male chi li possiede, sia in vita che dopo la morte come testimoniato, ad esempio, da un medaglione-scrigno aureo di forma ottagonale pensato per essere portato al collo contenendo una qualche santa reliquia, risalente al VI secolo e ora al British Museum ma di provenienza costantinopolitana **[fig. 3]**. In una delle due facce, divisa orizzontalmente, compaiono la Natività e l'Adorazione di cui il potere salvifico è direttamente collegato alla preghiera incisa sul lato opposto e lungo il bordo del coperchio che invoca su chi lo indosserà il soccorso dei santi medici anargiri Cosma e Damiano[23]: l'amuleto, in virtù delle immagini, delle iscrizioni e delle reliquie contenute, avrebbe guarito dalle malattie il suo possessore. L'utilizzo apotropaico di questa iconografia è confermato, ancora, da un altro amuleto bronzeo di forma ovale – probabile replica di un originale bizantino del VI secolo – in cui l'Epifania è messa in assonanza simbolica con la raffigurazione di alcune guarigioni miracolose operate da Cristo (l'esorcismo dell'indemoniato, le guarigioni dell'emorroissa e del paralitico), poste in diversi piani insieme ad altre scene del Nuovo Testamento inquadrate da lunghe preghiere di liberazione e riti di esorcismo incisi lungo entrambe le facce del monile[24]; evidentemente anche la conversione dei tre Magi avvenuta alla visione di Gesù era intesa al pari di una guarigione miracolosa, in questo caso dell'anima, compiuta dal figlio di Dio. Tra gli altri ornamenti personali in lamina d'oro recanti la medesima scena occupa un posto di rilievo una fibula circolare conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Madrid facente originariamente parte di un corredo funerario femminile ritrovato nel sito di Turuñuelo, nella provincia di Badajoz e databile alla fine del VI secolo, in cui la richiesta di soccorso incisa è rivolta direttamente alla Vergine Maria e alla sua intercessione, sottolineando il ruolo non secondario attribuito alla *Teothokos* nella manifestazione divina del Dio incarnato[25] **[**fig. 4].

L'Epifania è presente anche su numerosi sarcofagi altomedievali[26] dove si carica di un peculiare significato escatologico, divenendo certezza e anticipazione visiva della Parusia: manifestatosi ai tre re all'inizio della storia della salvezza, Gesù tornerà una seconda volta per rivelarsi all'intera umanità alla fine dei tempi[27]. Tale concetto si connette al grande ambito soteriologico della redenzione di anima e corpo da tutti raggiungibile grazie al possesso di una fede solida e irreprensibile come quella

dimostrata dai Magi i quali, dopo aver rinnegato l'autorità di Erode, hanno riconosciuto nel figlio di Maria il vero Re di Israele. Per questo motivo l'immagine, considerata taumaturgica, era chiamata ad essere vessillo trionfante sul male sia per l'anima nell'aldilà che per il corpo consegnato alla morte ma in attesa di risorgere. Tra le più antiche attestazioni monumentali si ricordano i programmi figurativi a carattere funerario campiti presso le catacombe del III e IV secolo[28] e le narrazioni a sfondo decorativo -catechetico appartenenti ai grandi cicli delle basiliche paleocristiane e altomedievali; c'è, d'altronde, un sicuro legame tra questo tipo di rappresentazioni e quelle dei piccoli manufatti preziosi: è possibile, infatti, che le lamine bratteate riproponessero in forma semplificata parti di quei grandi cicli che decoravano gli edifici celebri della cristianità, come avvenuto per le rinomate ampolle-*souvenir* contenenti l'olio delle lampade sospese nei luoghi sacri della Terrasanta su cui erano impresse raffigurazioni note importate dalla Palestina[29]. Probabilmente, infatti, un'Epifania decorava la primitiva chiesa della Natività a Betlemme sebbene oggi non sia possibile confermarlo con certezza[30]; ne rimane labile traccia nelle zone periferiche dell'impero, come testimonia il deteriorato affresco databile all'VIII secolo, nella semicalotta Nord della chiesa dedicata alla Vergine nel monastero dei Siriani (Deir el-Surian) presso Wadi El-Natrun in Egitto[31], indubbia eco di tradizioni pittoriche precedenti.

Il racconto dei Magi, primi testimoni della manifestazione del vero Dio nato a Betlemme, assolve anche a una funzione paradigmatica, serviva cioè da *exemplum* e archetipo per i pellegrini cristiani che, emuli dei tre re, affrontavano un lungo viaggio, spesso insidioso, per giungere da stranieri nei luoghi pregni dell'essenza di Dio[32]. In virtù di questa associazione simbolica, eletti a protettori dei grandi viaggi alla ricerca del Messia, la loro immagine si era diffusa in Occidente proprio in connessione al fenomeno del pellegrinaggio, inteso però in una duplice valenza: fisica, verso i luoghi santi – per i quali anche la Calabria costituiva un crocevia peculiare nella mappa del Mediterraneo cristiano[33] – e spirituale, cioè dell'anima libera dal corpo che compie il suo viaggio verso l'aldilà[34].

Il momento della 'rivelazione divina', si sarà certamente notato, è ipostatizzato attraverso la Vergine in trono che regge il Bambino in braccio, espediente iconografico riconoscibile, difatti, in quasi tutte le varianti finora note della scena[35]; negli esemplari più antichi, inoltre, Maria può apparire in una posizione sopraelevata, seduta su una sedia o una roccia, come nel pannello della porta della chiesa di Santa Sabina a Roma[36] rimarcando, in modo significativo, l'importanza del suo ruolo nel racconto. Tale dettaglio, unitamente alla relazione di reciproca complementarità simbiotica caratterizzante la sacra coppia, avvalora ulteriormente l'idea che la raffigurazione si sia originata nel contesto religioso di quei territori – la Palestina e l'Egitto – dove in modo precoce era fiorito ed era stato promosso il culto alla Madre di Dio, diffondendosi solo successivamente nelle capitali dell'Impero[37]. Anzi, a questo originario prototipo sembrerebbero debitrici le varianti iconografiche della Madonna seduta frontalmente in trono[38], come il similare tema visivo della S*edes Sapientiae*[39]: Maria è la sede, il tempio della divinità, cioè il Tabernacolo vivente tramite cui Cristo si fa carne manifestandosi nella sua piena essenza all'*Ecclesia*, ossia all'umanità. L'immagine, dunque, diffusa per indicare l'elevato *status* della *Theotokos*, difendeva i dogmi della dottrina cristiana dall'insorgere di quelle eresie che a partire dal IV secolo non solo avevano messo in dubbio la natura umana di Cristo, ma minacciavano in particolar modo il ruolo attivo di Maria nel mistero dell'Incarnazione e la sua perpetua verginità[40]. Lo schema della Vergine in trono, posta di profilo o frontale, chiaramente condizionato dalla solennità del cerimoniale imperiale, ricorda inoltre figure femminili ben più antiche, quali Iside con in braccio il piccolo Horus[41] proveniente dal pantheon egizio e altre divinità muliebri troneggianti derivate dal mondo greco-romano come, ad esempio, Demetra con in braccio la figlia Core o la Persefone visibile nei *pinakes* locresi. Tale paradigma, lungi dall'essere un forzato parago-

Figura 5. *Adorazione dei Magi*, VI secolo, placca in avorio (2.17 x 1.23 cm), Londra, British Museum. © British Museum.

ne tra soggetti provenienti da contesti religiosi differenti, conferma la tesi secondo cui l'arte cristiana dei primi secoli abbia attinto da un novero di figurazioni e tipologie rappresentative considerate immediate e familiari ricalibrandone il significato verso un contesto squisitamente cristiano[42]. È quanto accade per il modello iconografico dei tre Magi adoranti, probabilmente dipendente dall'atto di prosternazione nel rito della *proskynesis*[43] e influenzato dalle scene romane dei nemici vinti che offrono doni all'imperatore in segno di sottomissione[44], emulando il rito dell'*Aurum coronarium* di cui il portato celebrativo-politico e religioso era facilmente intuibile dalla popolazione[45]. Innegabile, infatti, è la somiglianza iconografica quanto simbolica con una scena, ancora visibile prima dei danneggiamenti moderni, su una delle Coppe imperiali del celebre tesoro di Boscoreale[46] del I sec. a.C. e oggi al Louvre, in cui gli sconfitti principi della Gallia Comata erano introdotti come supplici sottomessi da Druso Maggiore al cospetto del *princeps* Augusto seduto in posizione rialzata su di una sedia curule. Sebbene capolavori di toreutica del genere fossero riservati alla sola corte imperiale e la loro fruizione limitata, l'immagine era accessibile ad un ampio pubblico poiché divulgata, in forme semplificate, su monete diffuse nell'impero[47]. Un altro caso simile è rintracciabile nel lato nord-ovest del quadrangolare basamento marmoreo dell'obelisco eretto per volontà di Teodosio nell'ippodromo di Costantinopoli intorno al 390, nel cui piano inferiore compaiono i nemici sconfitti che si prostrano recando offerte innanzi all'imperatore posto in alto nella tribuna imperiale insieme alla corte[48]. Ancora al medesimo schema dei Magi incedenti con in mano doni – questa volta contraddistinti da cappelli di foggia persiana –, è particolarmente affine l'omaggio al potere imperiale inciso su una valva d'avorio facente originariamente parte di un dittico imperiale degli inizi del VI secolo e oggi inclusa nelle raccolte d'arte applicata del Castello Sforzesco di Milano[49], nella quale quattro uomini vinti, tra loro affrontati, consegnano a chi li ha conquistati doni preziosi, bambini e schiavi. L'immagine della sottomissione, dunque, in origine impiegata per dimostrare l'autorità dell'impero e la celebrazione della cultura e del potere romani è stata riutilizzata, a partire dal periodo bizantino, in senso propagandistico per esprimere la supremazia del cristianesimo vittorioso su tutti gli altri culti ancora persistenti nell'ambiente pluralista del Mediterraneo[50], convertendo un marchio politico di sopraffazione in positivo invito alla conversione di cui i Magi rappresentavano il più alto e virtuoso esempio da imitare[51]: solo la fede in Cristo avrebbe garantito la vita eterna. Un ulteriore elemento probante la dipendenza e la continuità tra l'iconografia dei re orientali devotamente offerenti e i cerimoniali religiosi preesistenti è il dettaglio delle mani velate caratterizzante, in alcuni casi, le figure dei tre re visibile in un avorio risalente al VI secolo conservato al British Museum e facente originariamente parte di un dittico[52] [fig. 5]. Questo

particolare gesto talvolta proposto dai tre protagonisti, di presentarsi, cioè, innanzi alla Vergine e a Cristo con le mani coperte, mutua da un antico cerimoniale achemenide e poi romano imperiale secondo il quale i sudditi manifestavano rispetto al cospetto del sovrano celando le proprie mani con un velo o un mantello[53]. Tale atteggiamento trasmette un senso di sottomissione, riverenza e rispetto, ancorché di meraviglia e adorazione, che l'inferiore consesso terreno riserva alla coppia; da tale segno ispirato al riguardo per i re e le divinità, si è poi sviluppato l'uso dei veli liturgici tramite i quali gli accoliti, durante le funzioni religiose, velavano le proprie mani per entrare in contatto con i vasi sacri e le specie eucaristiche transustanziate nel corpo di Cristo[54].

Questi numerosi riferimenti iconografici a rituali precristiani unitamente al valore apotropaico caratterizzante l'Epifania ne giustifica, dunque, l'ampia diffusione tanto nei contesti funerari (dove è posta a guardia dell'integrità del corpo in attesa della risurrezione) quanto su quei piccoli oggetti che, portati seco, rivestivano il ruolo di miracolose panacee. Proprio il loro costante uso contribuisce a testimoniare l'ininterrotta continuità tra le tradizioni pagane e le usanze religiose cristiane: l'impiego di bratteate in luogo di amuleti protettivi raffiguranti esseri divini è difatti attestato già prima dell'avvento del cristianesimo; essi erano considerati capaci di attirare la buona sorte e recavano, in alcuni casi, incantesimi incisi per proteggere i vivi o per aiutare i defunti nell'aldilà[55]. La Chiesa dei primi secoli fu per tale motivo costretta a condannare ufficialmente questo genere di manufatti limitandone la produzione poiché considerati amuleti magici connessi a pratiche di superstizione idolatrica, retaggio di credenze pagane[56]. Il fenomeno, però, non fu circoscritto a piccole zone né facilmente arrestabile dal momento che nel passaggio tra l'epoca tardoantica e il primo periodo bizantino la differenza tra le forme di protezione accettate dagli insegnamenti apologetici (ad esempio la preghiera) e i rituali in grado di manipolare il male (gli esorcismi) era molto nebulosa; la figura stessa del sacerdote veniva spesso confusa con quella del mago e dell'astrologo, a tal punto che era stato necessario regolamentarne il ruolo e la funzione proibendo loro attività ritenute sconvenienti come la benedizione di amuleti[57]. La sopravvivenza della lamina sidernese è sensazionale poiché rappresenta una delle testimonianze dirette della resilienza pagana e dell'armonica consequenzialità tra pratiche religiose e culture materiali solo apparentemente lontane.

Note

[1] Antonio M. Di Lorenzo, *La lamina d'oro istoriata trovata in una tomba cristiana a Siderno,* in AA. VV., *Notizie degli scavi di antichità comunicate alla R. Accademia dei Lincei, le scoperte archeologiche di Reggio di Calabria (1882-1888)*, Roma 1886, pp. 137-138; Federica Pannuti, *Lamine auree bizantine dalla Calabria*, in: Isabella Baldini Lippolis – Anna L. Morelli, (a cura di), *Oggetti-simbolo: produzione, uso e significato nel mondo antico*, Bologna 2011, pp. 337 -352, in part. p. 338; Enzo D'Agostino – Domenico Romeo, *Dalla Tarda Antichità all'Età Moderna*, in: Fulvio Mazza (a cura di), *Siderno e la Locride, storia, cultura, economia*, Soveria Mannelli 2010, pp. 85-119, in part. pp.87-88.

[2] A. Di Lorenzo, *La lamina d'oro*, cit., p. 88. Dal fondo Schiriminghi provengono resti archeologici riferibili ad una *villa* romana di epoca tardoantica, mentre documenti del XVI secolo ne attestano, ivi, la presenza di una chiesa dedicata alla Vergine 'antica e ormai diruta' e oggi non più esistente. Cfr. D. Romeo, *Da Sidernoni a Siderno, un comune della Calabria nel periodo feudale*, Ardore M. 2005, pp. 11, 43; Vincenzo Naymo, *La visita pastorale di Tiberio Muti nella diocesi di Gerace (1541) alla vigilia del Concilio di Trento, parte prima: Gerace*, in "Rivista Storica Calabrese", N.S., Anno XIV, n. 1-2 (1993), pp. 79 - 170, in part. p. 132.

[3] Simonetta Piattelli, *Bratteato*, voce in Angiola. M. Romanini (a cura di) *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. III, Roma 1992, pp. 705-711; Wladimiro Dorigo, *L'arte metallurgica dei Longobardi*, in "Arte Medievale", 2 ser. 2, (1988), Milano, pp. 1-78.

[4] F. Pannuti, *Lamine auree*, cit., p. 340; Maria P. Di Dario Guida, *La cultura artistica in Calabria*, Roma 1999, pp. 154-156; M. P. Di Dario Guida, *Medaglione con l'Adorazione dei Magi*, scheda in Emilia Zinzi *et al.* (a cura di), *Segni figurativi del culto eucaristico e mariano nell'Arcidiocesi di Reggio Calabria - Bova*, Roma 1988, pp. 188-189; Mario Rotili, *Arte Bizantina in Calabria e in Basilicata*, Cava dei Tirreni 1980, p. 186 e ss.

[5] M. Corrado, *Note sul problema delle lamine bratteate alto medievali dal Sud Italia*, in Paolo Peduto - Rosa Fiorillo (a cura di), *Atti del III Congresso Nazionale di Archeologia Medie-*

vale, (Salerno, 2-5 ottobre 2003), Firenze 2003, pp.110-114.

[6] Si tratta di una lamina d'oro molto simile a quella siderne-se ritrovata ad Achmim Panopolis e ora nella collezione Marc Rosenberg a Schapbach; di una sottilissima bratteata d'argento dorato particolarmente frammentaria, sempre di VI – VII secolo, conservata presso il Musée d'Art et d'Historie di Ginevra dove è genericamente segnalata come proveniente dall'Italia meridionale e di altre lamelle rinvenute in territorio crotonese oggi fortemente mal ridotte o di cui rimane una documentazione fotografica. Cf. Wolfgang F. Volbach, *Zwei Frühchristliche Goldmedaillons*, in "Berliner Museen", 43, Jahrg., H. 7/8 (1922), pp. 80-84; Marielle Martiniani-Reber (a cura di), *Antiquités paléochrétiennes et byzantines, IIIe-XIVe siècles, Collections du Musée d'art et d'histoire*, *Genève*, Milano 2011, p. 170-171; M. Corrado, *Tarda Antichità e alto Medioevo nell'odierna Calabria centro-orientale: il territorio di Crotone nei reperti della raccolta Attianese* in "Archivio Storico per la Calabria e la Lucania", LXXI (2004), pp. 5-34; M. Corrado, *Note*, cit., p. 110.

[7] M. Rotili, *Arte bizantina in Calabria*, cit., p. 186; R. Farioli Campanati, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in Guglielmo Cavallo *et al.* (a cura di), *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, pp. 358, 412.

[8] Vicky A. Foskolou, *The magic of the written word: the evidence of inscriptions on Byzantine magical amulets*, in "Deltion tēs Christianikēs Archaiologikēs Hetaireias" 4, 35 (2014), Atene, pp. 329-348, in part. p. 347.

[9] Marco Sannazzaro, *Le brattee auree: pluralità di utilizzo*, in M. Sannazaro; C. Giostra (a cura di), *Petala aurea: lamine di ambito bizantino e longobardo della Collezione Rovati*, Catalogo della Mostra (Cappella della Villa Reale, 15 dicembre 2010 - 16 gennaio 2011), Monza 2010, pp. 117-128; C. Giostra, *Le croci in lamina d'oro: origine, significato e funzione*, in M. Sannazaro; C. Giostra (a cura di), *Petala aurea*, cit., pp. 129 -140.

[10] Martina Dalceggio*, Fibule a disco di VI - VII secolo in Italia*, Roma 2018; I. Baldini Lippolis, *L'oreficeria nell'impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, Bari 1999, pp. 153 - 165.

[11] Gary Vikan, *Amuleto*, voce in A. M. Romanini (a cura di), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. I, Roma 1991, pp. 531-533; V. A. Foskolou, *The magic*, cit., in part. p. 346.

[12] G. Leone*, Le testimonianze*, cit., in particolare p. 639; Hayo Vierk, *Folienkreuze als Votivgaben*, in Wolfgang Hübener (hrsg.), *Die Goldblattkreuze*, Bühl 1975, pp. 125-143; Nikodim P. Kondakov, *Iconografia della Madre di Dio*, Roma 2012, pp. 254-262.

[13] Maria Lidova, *Virgin Mary and the Adoration of the Magi: From Iconic Space to Icon in Space*, in Jelena Bogdanović (ed.) *Icons of Space. Advances in Hierotopy*, Abingdon 2021, pp. 214-238, in part. p. 215; Marcello Mignozzi, *Su un tema iconografico: l'Adorazione dei due, quattro, sei Magi*, in "Vetera christianorum", 49/1 (2012) pp. 65-100; Enrico Dal Covolo - Aristide Serra (a cura di), *Storia della mariologia*, vol. 1, Roma 2009, pp. 386-390; Mario Bussagli; Maria G. Chiappori, (a cura di), *I Re Magi. Realtà storica e tradizione magica*, Milano 1985, p. 208.

[14] Léopold Sabourin, *Il Vangelo di Matteo: teologia e esegesi*, Roma 1977, pp. 222-254.

[15] Urban Holzmeister, *La stella dei Magi*, in "La civiltà cattolica", 93/1 (1942), pp. 9- 22.

[16] A. Di Lorenzo, *Le scoperte archeologiche*, cit., pp. 137-138; F. Pannuti, *Lamine auree*, cit*.,* p. 341.

[17] Giuseppe Bonaccorsi (a cura di), *I Vangeli apocrifi*, Firenze 1961, p.187; M. Lidova, *Virgin Mary*, cit., p. 217; M. Lidova, *Embodied word, telling the story of Mary in early Christian art*, in Thomas Arentzen - Mary B. Cunningham (eds.), *The reception of the Virgin in Byzantium. Marian narratives in texts and images*, Cambridge 2019, pp. 17-43, in part. p. 53.

[18] M. P. Di Dario Guida, *Medaglione con l'Adorazione dei Magi*, cit*.,* p. 188.

[19] Sui due lati del monile sono rappresentati la Dea Fortuna e Pegaso con Bellerofonte. I. Baldini Lippolis, *L'oreficeria*, cit., p. 36 - 48; Ioli Kalavrezou, *Byzantine Women and their World*, New Haven 2003, pp. 229-230; 251.

[20] Sulla continuità di utilizzo dei temi mitologici in periodo medievale, spesso reinterpretati in chiave moraleggiante, si veda: Claudia Cieri Via, *Mitologia*, voce in A.M. Romanini (a cura di) *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VIII, 1997: http://www.treccani.it/enciclopedia/mitologia_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (consultato il 19/09/2024, ore 17.13).

[21] G. Bonaccorsi (a cura di), *I Vangeli apocrifi*, cit., p. 191. L'apparente maturità del bambino costituirebbe il rimando alla piena coscienza che Gesù del motivo dell'Incarnazione e della Passione come fini della sua nascita, così come spiegato da Paolo [2 Fil, 5-8] e da Tommaso D'Aquino; non mancano, tuttavia, testimonianze visive in cui il Cristo compare neonato addirittura in fasce. [Tommaso D'Aquino, *La Somma Teologica III, 1*, in Tito S. Centi, *La Somma Teologica*, Bologna 2014, pp. 23-26].

[22] Sonia Fazio, *Analisi del costume tra Tarda Antichità e Alto Medioevo*, Romagnano al Monte (SA) 2017.

[23] Ormonde M. Dalton, *Catalogue of early Christian antiquities and objects from the Christian East in the Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography, British Museum*, Londra 1901, p. 46.

[24] Alphonse A. Barb, *Three Elusive Amulets,* in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 27 (1964), pp. 1-22.

[25] + ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ ΒΟΗΘΕΙ ΤΗΙ ΦΟΡΟΥΣΑΙ + ΑΜΗΝ +. Barry Ager, *Byzantine Influences on Visigothic Jewellery*, in: Christopher Entwiatle, Adam Noël (eds.), *Intelligible Beauty: Recent Research on Byzantine Jewellery*, London 2010, pp. 72-82.

[26] Joseph Wilpert*, I sarcofagi cristiani antichi*, 3 voll., Roma, 1929-36, in part. vol. 2 pp. 279-291; vol. 3 pp. 48-55.

[27] Josef Finkenzeller, *Parusia*, voce in Wolfgang Beinert (a cura di), *Lessico di teologia sistematica*, Brescia 1990, pp. 477-479.

[28] Aldo Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Città del Vaticano 1993, pp. 191-195; Maria Giovanna Muzj, *La prima iconografia mariana*, in Ermanno. M. Toniolo (a cura di), *La Vergine Madre nella Chiesa delle origini (sec. I – V)*, Atti del XVI Convegno mariano per operatori pastorali, Roma 28-30 dicembre 1995, Roma 1996, pp. 209-243.

[29] Gary Vikan, *Early Byzantine Pilgrimage Devotionalia as Evidence of the Appearance of Pilgrimage Shrines*, in Ernst Dassmann - Joseph Engemann (hrsg), *Akten des XII. International Congress of Christian Archaeology, 1991, Bonn, 12: Akten*

des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, 1/20 (1995), pp. 377-388; Andre Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris 1958; Marcello Panzanini, *Le reliquie dei pellegrini. Le ampolle metalliche conservate a Monza e a Bobbio*, in "Divus Thomas"*,* Vol. 102, 2 (Maggio-Agosto 1999), pp. 173-198.

30 Sulla Chiesa della Natività a Betlemme e la sua decorazione si veda: M. Lidova, *Virgin Mary and the Adoration*, cit., p. 217-224.

31 M. Lidova, *Virgin Mary and the Adoration*, cit., p. 222; Silvia Pasi, *Due affreschi della chiesa di Al-Adra nel convento di Deir el-Surian (Wadi el-Natrun),* in "Bizantinistica, Rivista di studi Bizantini e Slavi", ser. 2, anno XI (2009), pp. 47-77, con bibliografia precedente.

32 G. Vikan, *Pilgrims in Magi's Clothing: The Impact of Mimesis on Early Byzantine Pilgrimage Art*, in Robert G. Ousterhout (ed.), *The Blessings of Pilgrimage*, Urbana 1990, pp. 97–107.

33 Pietro Dalena, *Percorsi e ricoveri di pellegrini nel Mezzogiorno medievale*, in Massimo Oldoni (a cura di), *Fra Roma e Gerusalemme nel Medioevo. Paesaggi umani ed ambientali del pellegrinaggio meridionale,* Atti del Congresso Internazionale di Studi (26-29 ottobre 2000) vol. III, Salerno 2005, pp. 227-253; Arturo C. Quintavalle, *Pellegrinaggi*, voce in A. M. Romanini (a cura di), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IX, Roma 1998, pp. 279-280.

34 Sul dualismo anima-corpo si veda: Jacques Le Goff - Jérom Baschet, *Anima*, voce in A. M. Romanini (a cura di), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. I, Roma 1991, pp. 798-815.

35 E. Dal Covolo, A. Serra (a cura di), *Storia della mariologia*, cit., vol. I, p. 370 e ss.

36 Ivan Foletti - Manuela Gianandrea, *Il nartece di Santa Sabina a Roma, la sua porta e l'iniziazione cristiana*, Roma 2015, pp. 158– 160.

37 Margot E. Fassler, *The First Marian Feast in Constantinople and Jerusalem: Chant Texts, Readings, and Homiletic Literature*, in Peter Jeffery (ed.), *The Study of Medieval Chant. Paths and Bridges, East and West*, Woodbridge 2001, pp. 25-88; Gabriele Giambernardini, *Il culto mariano in Egitto*, vol. I, Gerusalemme, 1975, p. 11 e ss.

38 Christa Belting- Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, pp. 52-68.

39 Esegetico riferimento al veterotestamentario Trono di Salomone, fatto d'oro e d'avorio, su cui siede la Sapienza cioè il Verbo incarnato [I Re 10, 18-20; II Cronache 9, 17-19]. M. Lidova, *Maria Regina, transformations of an early Byzantine image in late eight-century Rome* in Chiara Bordino, Chiara Croci (eds), *Rome on the borders. Visual cultures during the Carolingian transition, Convivium, supplementum* (2020), pp. 136-153.

40 E. M. Toniolo (a cura di), *La Vergine Madre di Dio*, cit., p. 6 e ss.

41 Adolph Weiss, *Die Madonna Platytera*, Königstein im Taunus 1985, p. 4.

42 Francesca Ghedini, *Persistenza e innovazione delle iconografie classiche nell'immaginario tardoantico*, in Gemma Sena Chiesa (a cura di), *Costantino 313 d. C. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza,* Catalogo della mostra (Milano, 25 ottobre 2012-17 marzo 2013), Milano 2012, pp. 76-81; André Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton 1968, *passim*.

43 Josef Wiesehöfer, *Denn ihr huldigt nicht einem Menschen als eurem Herrscher, sondern nur den Göttern. Bemerkungen zur Proskynese in Iran*, in Carlo G. Cereti, Mauro Maggi, Elio Provasi (a cura di), *Religious Themes and Texts of Pre-Islamic Iran and Central Asia*, Wiesbaden, Reichert 2003, pp. 447–452.

44 Johannes G. Deckers, *Die Huldigung der Magier in der Kunst der Spätantike*, in Franz Zehnder (hgsr), *Die Heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung*, Katalog zur Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Josef-Haubrich -Kunsthalle Köln, 1. Dezember 1982 bis 30. Januar 1983, Köln, Wallraf-Richartz-Museum 1982, pp. 20-32.

45 Lee M. Jefferson - Robin M. Jensen, *The Art of Empire: Christian Art in Its Imperial Context*, Oxford 2015, p. 15 e ss.

46 Ann L. Kuttner, Dynasty and empire in the age of Augustus: the case of the Boscoreale cups,Oxford, University of California press, 1995.

47 Francesca De Caprariis, *Druso, Giove Feretrio e le coppe «imperiali» di Boscoreale*, in *Mélanges de l'école française de Rome*, Année 2002, 114-2, pp. 717-737, in part. p. 718.

48 Patrizia Angiolini Martinelli, *Tradizione e rinnovamento nelle sculture della base dell'obelisco di Teodosio a Costantinopoli*, in *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 22 (1975), Ravenna, pp. 47-62.

49 Alessandra Squinzato - Francesca Tasso, *Gli avori Trivulzio, arte, studio e collezionismo antiquario a Milano fra XVIII e XX secolo*, Padova 2017, pag. 170.

50 La fede e il timore nei confronti degli idoli pagani sono difatti attestati oltre l'VIII secolo. Herbert L. Kessler, *Iconoclastia*, voce in A. M. Romanini (a cura di), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., vol. VII, pp. 276-282.

51 M. Lidova, *Virgin Mary and the Adoration*, cit., p. 226.

52 Ivi, p. 223.

53 Arcangela Santoro, *A proposito del cerimoniale delle 'mani coperte' nel mondo achemenide*, in "Rivista degli studi orientali", Vol. 47, Fasc. 1/2 (1972), pp. 37-42; F. Cumont*, L'Adoration des mages*, cit., p. 94.

54 Cecilia Alessi, Laura Martini, *Panis vivus: arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo*, Siena 1994, p. 88 e ss; Pietro Borella, *Le mani velate nella liturgia e nell'antica arte cristiana*, in "Arte cristiana", 29 (1941), pp. 97 -107.

55 V. A. Foskolou, *The magic of the written word*, cit., pp. 329-348.

56 G. Leone, *Le testimonianze*, cit*.,* p. 639; Carla Morini, *La preghiera cristiana tra formule e rituali pagani nel medioevo germanico*, in "Rivista di cultura classica e medioevale", vol. 49, n. 1 (2007), pp. 105-124.

57 V. A. Foskolou, *The magic of the written word*, cit., p. 330; G. Leone, *Le testimonianze*, cit., p. 640.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 151-159
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0313

Quando la materia è politica. Tecniche e linguaggi delle opere di Loredana Longo

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, pp. 369-370

Francesca Renda
Universidad Autónoma de Madrid

Il lavoro di Loredana Longo è fortemente politico, nel senso etimologico del termine, ovvero orientato all'analisi della dimensione della vita comune, in cui gli individui formano una comunità, agiscono in un luogo che è di molti, dunque di tutti.[1]

Nella cornice immaginativa delle arti applicate, le tecniche utilizzate da Loredana Longo per trattare i materiali ad esse associate – ceramica, velluto, foglie d'oro, tra i molti – risultano anticonvenzionali: balzano via, oltre quel limite estetico e rassicurante che è la cornice, per dar luogo ad esiti disattesi e spesso bruschi. Ma attenzione: mai casuali.

Nelle sue opere l'incursione di elementi quotidiani e materiali grezzi (come quelli appartenenti al settore edile, per esempio) danno vita ad un'estetica pop dai luccichii crudi o taglienti, con l'intento preciso di decostruire linguaggi, aspettative e luoghi comuni. Il *modus operandi* dell'artista catanese rende le opere vive, sociali nonché collettive, spesso partecipative e, nel loro insieme, politiche. Cercando di prestare attenzione tanto alla tecnica quanto al linguaggio adottato (che diventa parte integrante della costruzione dell'opera), vorrei indirizzare lo sguardo prima di tutto su alcuni lavori in serie che se da un lato hanno reso iconiche le opere di Longo, dall'altro fanno intendere il tipo di interesse nei confronti di certi materiali. La serie *Carpet*, iniziata nel 2012 ed in pausa dal 2020, conta finora 58 tappeti persiani. I tappeti in questione sono originali, provengono cioè dall'Iran (antica Persia), dalla Turchia, o dalla Cina; sono artigianali, fatti principalmente con lana, poi cotone o seta, e fanno parte di una tradizione millenaria che continua ad essere tramandata al giorno d'oggi. I tappeti persiani entrano nell'immaginario occidentale nel lontano 400 a.C. quando lo storico greco Senofonte, nel testo *Anabasi*, li enuclea tra gli oggetti meritevoli di attenzione chiamandoli "τάπιδας βαρβαρικάς"[2] ("tappeti barbari").[3] Era infatti iniziato, da poco meno di un secolo, lo scontro fra due civiltà potenti, quella greca e quella persiana, che pur riconoscendosi i rispettivi pregi culturali, collimeranno verso una frattura profonda tra Oriente e Occidente i cui strascichi sono visibili anche ai nostri giorni. Loredana Longo, nella serie *Carpet*, sfrut-

CC BY ND

Figura 1. Loredana Longo nel suo studio mentre lavora ad uno dei suoi *carpet*; Figura 2. Loredana Longo, *Carpet #56, United we stand divided we fall*, cm 154x103, 2020. Bruciatura su tappeto orientale.

ta proprio questa frattura mettendo insieme due elementi – manufatto e linguaggio – attraverso una soluzione estetica che da un lato attira e dall'altro disorienta. La tradizione artigianale, consistente in un lavoro attento nella lavorazione della lana e lungo nella tessitura, viene stravolta e reinventata dall'artista attraverso bruciature che conferiscono nuova vita a questi manufatti. Una volta individuato il *lettering* più appropriato, le lettere che compongono la frase vengono stampate, ritagliate e poste sulla superficie del tappeto. L'artista poi, una volta segnato il contorno, brucia la zona con un cannello a gas[4] [fig. 1] – materiale più pratico del petrolio utilizzato nelle prime opere per alludere ancora di più alle contese politiche ma anche economiche. Ciò che però rende davvero uniche le opere della serie *Carpet* sono le frasi incise. Si tratta di sentenze brevi, propositive, semplici ma scritte in lingua inglese (che è spesso l'idioma di chi le ha pronunciate); sono perlopiù *slogan* e, quando non lo sono, giocano sulla metodologia della frase politica, sugli stilemi della propaganda, iniziando dal *lettering* retto, senza grazie e in maiuscolo che sembra urlare il messaggio. Nel *Carpet #56* [fig. 2], per esempio, la frase riportata ("United we stand divided we fall"), è stata pronunciata per la prima volta nel 1799 da Patrick Henry, uno dei padri fondatori degli Stati Uniti, per poi essere adottata da tanti uomini di politica dopo di lui. Probabilmente per il periodo storico in cui sono stati realizzati, particolare attenzione è dedicata alle frasi iconiche dell'ex presidente Barack Obama, come quella riportata nel *Carpet #21* ("The ideals are the starting point for every revolution") pronunciata nel 2016 nell'ambiguo tentativo di paragonare la Rivoluzione americana a quella cubana, un accostamento che risulta improprio per diversi aspetti: non solo infatti è anacronistico, ma ignora – strumentalmente – i conflitti da sempre esistiti tra i due Paesi. Sempre di Obama la frase del *Carpet #30*, estrapolata dal più lungo "No matter what happens, the sun will rise in the morning", a conclusione del discorso rilasciato a novembre del 2016, durante la notte delle elezioni, quando la tensione tra Hilary Clinton e Donald Trump era alle stelle. Di J. F. Kennedy è invece la frase "Change is the law of life" marchiata a fuoco nel *Carpet #35*.[5] In questa serie che si manifesta quasi come un ossimoro visivo, la potenza degli enunciati incisi viene poi decostruita tornando alla fruizione di partenza del prodotto artigianale: l'opera è infatti concepita per essere calpestabile, anche se quasi nessuno degli spazi espositivi e dei curatori lo hanno permesso per ragioni di tutela. Interessante però la recente collaborazione dell'artista con il marchio Seletti che ha proposto una riproduzione della serie di Longo; in questo modo i tappeti perdono definitivamente il criterio di unicità del manufatto artigianale, rinforzando però l'essenza stereotipata e

Figura 3. Loredana Longo, *Victory#16 Migrants, cm 105 x 145,* 2016-2017. Bruciature su velluto. © Francesco Pantaleone Arte Contemporanea.

ripetibile dei significati contenuti nella loro superficie, così come il circuito consumista in cui sono inseriti certi linguaggi politici.[6]

Un'altra serie a cui Longo dedica molto tempo è quella relativa agli "arazzi". Qui il lavoro è affine, ma invece che lavorare con la parola, l'artista si concentra sulle immagini. Si tratta di fotografie estrapolate dal mondo dei *media*, a disposizione di tutti e, nella maggior parte dei casi, fortemente riconoscibili. In *Falcone #9* è infatti riportata una delle fotografie dei reportage del 23 maggio 1992, quando il tratto autostradale in corrispondenza di Capaci venne fatto saltare in aria e con esso le auto del giudice Falcone, del magistrato Francesca Morvillo e della loro scorta. Per la brutale teatralità dell'attentato mafioso probabilmente si tratta di una delle stragi che più è rimasta impressa nella memoria collettiva. Facendo leva proprio sulla distruzione, e sulla velocità in cui essa si consuma, e rinnovando la logica di Halbwachs[7] secondo cui i monumenti sono un tentativo di fissare i valori della memoria collettiva, Loredana Longo crea un anti-monumento: pregiato ma fragile, in tessuto e non pietra, privo di eroismo e solennità perché la tragedia è mostrata in tutta sua interezza. In questa serie composta da 26 pezzi, c'è spazio per immagini provenienti da tutto il mondo, per i conflitti, le stragi e le guerre che hanno segnato la storia contemporanea. E si riscontra anche grande attenzione per i territori di confine, per quelle linee che determinano la soglia tra il Nord e il Sud globale in cui "la frontiera è un termometro del mondo".[8] In *Victory#16 Migrants* [fig. 3] è riportato il naufragio avvenuto il 26 maggio del 2016 che ha causato la morte di circa 300 persone, a cui ne è susseguito un altro della stessa entità. Quello è stato un anno nero per il Mediterraneo dato che i dati di UNHCR comunicano che i morti e i dispersi sono stati 5096.[9] In questo arazzo contemporaneo, Longo sembra tradurre visivamente il pensiero di Alessandro Leogrande

quando riflette sulle tragedie del Mediterraneo:

> C'è qualcosa di incommensurabile in ogni naufragio di massa. A prima vista, c'è qualcosa che rende questi eventi simili tra loro: nell'angoscia della morte, nella difficoltà dei soccorsi, nella fatica di narrare mostrata dai pochi sopravvissuti, nell'impossibilità – spesso – di andare oltre, di lasciare alle spalle quanto accaduto. Ma allo stesso tempo c'è qualcosa che rende unico ciascuno di questi eventi, anche quelli che non hanno avuto l'onore delle cronache. Ogni naufragio è un avvenimento a sé stante. Pretende di essere sottratto all'oblio, tanto quanto vuole essere afferrato nella sua unicità.[10]

Unico, secondo Zygmunt Bauman, è anche il modo in cui "ogni tipo di società produce il proprio tipo di stranieri"[11], dettando i criteri della diversità che sfociano nella diffidenza, o nell'indifferenza. Ma Longo in questa serie rende il pubblico partecipe, in un modo in cui partecipare equivale ad essere chiamati in causa: lo spettatore diventa scomodamente testimone di una faccenda che magari già conosceva, ma che si ritrova ad osservare nuovamente, in un rapporto più intimo e più silenzioso rispetto a quello fornito dai *mass media*. Inoltre, l'utilizzo del velluto e la sua brillantezza rendono l'opera ipnotica, generando un richiamo perpetuo di luci e ombre, che sfocia con la messa a fuoco dell'immagine stessa e con la lettura di una parola stridente che capeggia uguale su ogni arazzo: *victory* – vittoria – volta a segnare le relazioni di potere, ma soprattutto il fatto che "la vittoria di qualcuno è sempre la sconfitta di qualcun altro".[12] Per realizzare la serie *Victory/tapestry* (2016-2021), Longo utilizza il velluto perché, come la lana dei tappeti, possiede uno spessore significativo, cosa che le garantisce di lasciare un segno senza creare dei buchi; le immagini scelte vengono prima post-prodotte, enfatizzando gli scuri e le zone d'ombra, in seguito stampate e infine disposte sulla superficie di velluto, normalmente di modeste dimensioni anche se variabili (circa un metro per un metro). L'artista brucia direttamente le zone scure della stampa, lasciando che in questo modo si bruci anche il velluto sottostante: una tecnica più controllata, anche grazie all'utilizzo di un saldatore elettrico con fiamma sottile che permette all'artista di "disegnare con il fuoco".[13]

Il cemento, o meglio il calcestruzzo depotenziato (anche detto impoverito) è il protagonista di un'altra serie, più limitata e anche personale perché legata soprattutto alla Sicilia: *Floor* (2011-2013). Il calcestruzzo è composto da cemento, acqua, ghiaia, sabbia e additivi, miscelati secondo proporzioni molto precise. L'aumento della quantità d'acqua, la diminuzione della quantità di cemento o la sostituzione della ghiaia con pietra pomice o argilla espansa (materiali quindi più porosi) comporta l'alleggerimento e quindi l'impoverimento del calcestruzzo stesso. Tale processo implica un periodo di indurimento più esteso e una minore resistenza, caratteristiche che l'artista sfrutta sia con motivo di denuncia ma anche per poter meglio incorporare oggetti di vario tipo. Il materiale edile di scarsa qualità è certamente un richiamo all'abusivismo di stampo mafioso di cui la Sicilia è stata triste protagonista, vittima impotente e, in alcuni casi, testimone silenziosa. È quindi inevitabile leggere in ogni opera della serie un riferimento di questo genere, intrecciato poi ad altre storie o suggestioni. In *Floor #1, Walking on a flag*, vestiti da lavoro dello stesso colore della bandiera italiana, sono incrostati in un tappeto di cemento: un'allusione al primo articolo della Costituzione e alle vite interrotte o drasticamente eliminate.[14] Ancora una volta ci si ritrova a calpestare l'opera, a chinare il capo con un impatto visivo distante però dall'attrattiva magnetica dei manti orientali. In *Floor#5 triangle shirtwaist fire*, l'artista utilizza invece delle camicie bianche per ricordare l'incendio che uccise 146 operaie tessili in una fabbrica di New York nel 1911. Come nota Irene Bolchini, "il modello estetico del lacerto, del detrito, si impone, proponendo una nuova interpretazione all'idea stessa di lavoro".[15] Si ritorna poi al confronto Oriente/Occidente nell'opera *Floor #6 Made in China*, composta da calcestruzzo depotenziato e porcellane cinesi policrome fatte a pezzi. Qui frantumare, bloccare e togliere l'originale brillantezza a questi oggetti vuol dire riflettere

sulla loro lunga storia e sul modo in cui il loro commercio è cambiato: da manufatti ricercati e di grandissimo valore nell'Europa del XVI secolo, a merce di basso costo, prodotta in serie, simbolo di consumismo e globalizzazione.

Floor#6 Made in China è quindi "la contemporaneità che irrompe nella storia, l'avanzamento inarrestabile della diversità culturale che modifica comportamenti e scardina le certezze".[16]

La ceramica[17] è, invece, protagonista dell'opera *Gold Heel*, del 2018. Qui Longo, grazie alla collaborazione con il ceramista Lorenzo Zanovello, crea un'opera che è allo stesso tempo scultura, video e performance. Per realizzare l'opera, l'artista porta un sacco da boxe al laboratorio di Zanovello, in modo che possa prendere spunto.[18] Zanovello realizza la cassaforma a cui fa seguito il primo colaggio, poi inserisce all'interno una rete di plastica ed esegue altre due colate di ceramica. È proprio la rete di plastica che consente l'inserimento delle catene e quindi la possibilità che la scultura venga agganciata al tetto come un vero sacco da boxe. In questo caso viene utilizzata la terraglia, una ceramica a corpo bianco, d'impasto fine e leggero; prodotta con una pasta artificiale a varie proporzioni d'argilla (50 a 60%), di quarzo (28 a 40%) e di feldspato (8 a 12%) (un minerale che si usa anche per la produzione del vetro); da questa lavorazione viene fuori un composto molto plastico, che garantisce composizioni anche complesse. Longo entra in scena quando la ceramica non è ancora cotta, prendendo il sacco a calci e pugni, e infine conficcando con forza una scarpa con il tacco. In seguito, la scultura viene cotta, sempre da Zanovello, a 1150° gradi circa. In *Gold Heel*:

> Attacco e difesa si scambiano le parti in questo scontro di boxe. All'incalzare di Loredana Longo la materia risponde con contraccolpi che costringono l'artista a differenti gesti reattivi in base alla risposta della materia. […] Tocco finale è una scarpa dorata il cui tacco è infilato nella pelle ancora morbida della creta. Un marchio? A ricordarci quanto l'energia femminile può segnare un'importante evoluzione nell'uso della forza.[19]

In quest'opera la parte performativa è fondamentale, utilizzata secondo gli stessi criteri stilati dalla critica d'arte RoseLee Goldberg quando ne stava rintracciando le origini nel suo celebre testo *Performance Art. From Futurism to Present*: "un mezzo permissivo, aperto, con infinite variabili, adottato da artisti insofferenti alle limitazioni di forme più consolidate".[20] Interessante poi notare il recente epilogo di quest'opera durante la mostra personale a cura di Sergio Troisi dal titolo "Resta, Esisti, Resisti", tenutasi presso il Convento del Carmine di Marsala nel 2023. Durante l'inaugurazione, uno spettatore ha infatti sferrato un pugno contro la scultura che – priva della sua elasticità dopo la cottura – è stata danneggiata in maniera irreversibile.[21] Difficile determinare quale sia stata la motivazione che ha spinto il fruitore ad agire in questo modo: emulazione del video e dell'artista, provocazione, o forse semplice goliardia. Ma certamente è curioso osservare la trasformazione di un'opera che parla di forza femminile – nel senso più fisico del termine – accostando anche le parole di Marina Dacci, scritte prima di questo evento e che ora assumono quasi un significato nuovo: "nel lavoro di Loredana Longo ogni processo di demolizione corre in parallelo con l'idea di affrancamento e cambiamento, in cui l'opera spiega le ali verso una nuova dimensione possibile, un nuovo scenario da ricostruire".[22]

La ceramica, le esplosioni e quindi in qualche modo il fuoco, tornano nella serie *Creative Execution*, realizzata tra il 2018 e il 2019. Anche in questo caso si tratta di un'opera a più formati: che coniuga performance, video, scultura. In *Creative Execution*, Longo sembra lasciare da parte l'attualità e il linguaggio politico (almeno nella sua forma esplicita), concentrandosi soprattutto sulla trasformazione della materia, alla ricerca della maniera più efficace per intrappolare l'energia. Avvalendosi della collaborazione di diversi ceramisti, l'artista commissiona per ogni performance dai 20 ai 40 vasi che dispone, ancora crudi, sul luogo dell'azione artistica; questi vengono poi collegati tra loro da cavi e polvere da sparo. In al-

Figura 4. Loredana Longo, *Creative Execution #4, Warning/3,* 2019. Performance al Grand Hotel Miramare, Santa Margherita Ligure, 20 Vasi di argilla fresca, polvere da sparo, e accenditori elettrici. © L. Longo e Officine Saffi Milano.

cuni casi, emettono del fumo prima che l'inesorabile click dell'accenditore elettrico li faccia saltare in aria. In *Creative Execution #2, The Flag* (2019), ventiquattro vasi di argilla fresca vengono fatti esplodere dopo aver emesso del fumo verde, bianco e rosso, presso lo spazio delle Officine Saffi a Milano; in *Creative Execution #4, Warning* (2019) [fig. 4] è il turno di venti vasi ancora freschi dipinti di bianco e rosso, performance presentata presso il Grand Hotel Miramare a Santa Margherita Ligure con il mare che fa da sfondo. Più complessi sono invece i riferimenti della quinta opera della serie, *Grain War*, eseguita nel 2023 a Noto. Nei nove vasi di argilla, questa volta più simili a dei piccolissimi silos dal colore scuro, Longo colloca dei semi di grano antico per ricordare la tradizione millenaria dedicata alla coltivazione del cereale sull'isola ma, allo stesso tempo, come elemento simbolico di contesa commerciale, in riferimento alla ancora attuale guerra tra Ucraina e Russia che, oltre ad una strage insensata, ha portato forti cambiamenti in campo economico. Con queste *esecuzioni creative*, Loredana Longo ritorna un po' sulle tracce di una delle sue prime serie, *Explosion* (2006-2008), dove la placidità di alcuni siparietti costruiti ad hoc – raffiguranti camere da letto, saloni eleganti e tavole imbandite – veniva bruscamente interrotta da una reale esplosione che mandava tutto in pezzi. È probabilmente da qui che nasce il concetto di "estetica della distruzione"[23], più volte argomentato e ribadito dall'artista stessa, il quale sfrutta la decostruzione come risorsa per elaborare qualcosa di nuovo: un'interpretazione sfuggita, una narrazione ribaltata, un punto di vista che era stato personalmente o collettivamente escluso. Nel caso delle sculture generate dalle *Creative Execution*, prendendo a prestito le parole della storica dell'arte spagnola María Acaso, viene fornita la possibilità di "ridefinire la bellezza", sabotando "la tirannia del bello".[24] Infatti, sebbene questi vasi vengano cotti, assumendo delle forme plastiche e suggestive, non nascondono – in alcun caso – il processo che li ha generati, traditi come sono da quegli squarci e da quelle incurvature che rendono l'esplosione ancora percepibile, quasi sonora.

La ceramica torna nel 2022 nell'opera *Armour*[25], letteralmente armatura o corazza. La performance, realizzata durante la mostra *Crash*, presso la Galleria Pantaleone di Palermo, ha visto l'artista, ricoperta di un'armatura di argilla fresca, liberarsi lentamente della stessa. Longo, interessata dal principio della sua ricerca artistica a temi come la violenza, i conflitti, le tematiche di genere e il corpo, sembra in questa performance manifestare l'impossibilità di una difesa completa anche nei confronti di sé stessi, usando come metafora la ceramica, materiale apparentemente resistente, ma fragile. *Armour* è "il guscio all'interno del quale si gioca lo scontro"[26], un confine soggettivo che può essere espanso, come argomenterebbe Judith Butler:

> La creazione di nuove modalità si attua, in parte, attraverso la rappresentazione della corporeità, laddove il corpo non sia inteso come un fatto statico e compiuto, ma come un processo di crescita, un modo del divenire che, nel divenire altrimenti, eccede la norma, la riformula e ci mostra come la realtà, entro cui pensavamo di essere confinati, non sia scolpita nella pietra.[27]

L'armatura è stata poi trasformata in scultura grazie ad un'altra collaborazione con il

ceramista Lorenzo Zanovello.

Infine, l'opera del 2016, *Sorry*, tiene insieme i temi finora discussi. A prima vista l'installazione appare come un'opera "innocua", composta da otto separè con tre pannelli ciascuno. Caratterizzati da un colore oro che li rende brillanti, si accostano facilmente alla tradizione delle arti applicate di matrice siciliana, agli arredamenti cioè delle case borghesi tardottocentesche e delle ville liberty dei primi del Novecento. Ma l'attraente luccichio e l'apparente leggerezza nascondono un'anima in cemento – principale materiale di cui sono composti questi paraventi - visibile solo dal retro dell'installazione [fig. 5]. La rivelazione del materiale manifesta la funzione limitante degli oggetti esposti, creando una barriera ostile. Il riferimento è certamente ai muri di frontiera che da anni si costruiscono in Europa, dividendo i confini di Grecia e Turchia, Ungheria e Serbia, Ungheria e Croazia, per limitare il flusso migratorio lungo la rotta dei Balcani. Sono muri atti a creare delle frontiere concrete, militarizzate e chiare, volte a definire lo spazio tra "noi" e gli "altri", marcati anche a livello culturale e fisico. Sono confini che si trasferiscono nell'immaginario collettivo creando società rinnovate e antichi antagonismi. Come scrive Kijan Espahangizi: "la migrazione e la diversità sono viste come parte integrante della società e come estranee ad essa, come minaccia e miglioramento, come rischio e potenziale".[28] Eppure, la barriera più limitante sembra essere sempre quella basata sui giudizi di valore, sulla creazione di un criterio che determina appartenenza o, al contrario, estraneità. Secondo le parole della filosofa Iris Young:

> Tutte le nostre interazioni sono modulate da ritmi di attrazione/repulsione, con conseguenze specifiche per quel che concerne l'esperienza del corpo. Quando la cultura dominante definisce alcuni corpi come diversi, come l'Altro, i membri di quei gruppi finiscono per essere imprigionati nel loro proprio corpo.[29]

Il messaggio che vuole trasmettere Longo è rafforzato da un altro lavoro sul *lettering* in

Figura 5. Loredana Longo, *Sorry*, 200x180cm (ognuno), 2016. 8 separé, ferro, cemento, carta serigrafata con scritta "sorry".

questo caso non immediatamente percepibile. Il motivo apparentemente geometrico della carta serigrafata posta sui separè è costituito in realtà dalla ripetizione della parola "sorry" ("mi dispiace"), che ad un certo punto viene anche ribaltata o specchiata. La parola, a detta di Longo, è stata scelta per denunciare l'ipocrisia del dispiacere espresso nei confronti delle discriminazioni sociali, in particolare razziali, e deve essere letta quasi con un tono "secco e snob"[30]: uno sguardo indifferente di fronte a qualcuno che ogni giorno viene lasciato indietro, oltre quei muri di confine sempre più invalicabili.

Sembra quindi coerente concludere questa analisi con *Sorry* al fine di enucleare la vastità delle tecniche e delle metodologie adottate da Loredana Longo, liberate però dai criteri tradizionali per permettere allo spettatore di "affrontare il mondo con una sollecitazione al desiderio di conoscenza" e "decentrare la soggettività senza svilirla ma arricchendola ed espandendola".[31]

Le opere di Longo – esplose, percosse, distrutte o dure come il cemento - conservano un'energia che al tempo stesso è forza e fragilità: come se qualcosa dovesse esplodere o rompersi rovinosamente da un momento all'altro. Il risultato è frutto di quell'estetica della distruzione di cui si parlava prima, che oltre a linguaggio diventa metodo e tecnica, secondo una condizione di ricerca artistica orientata alla libertà.

Bibliografia

María Acaso - Clara Megías, *Art Thinking: Cómo el arte puede transformar la educación*, Barcellona, 2017; Zygmunt Bauman, *Postmodernity and its discontents*, Cambridge, 1997; Judith Butler, *La disfatta del genere*, Roma, 2006; Kijan Espahangizi, *When do societies become post-migrant?*, in Anna Meera Gaonkar - Astrid Sophie Øst Hansen - Hans Christian Post - Moritz Schramm (a cura di), *Postmigration: Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*, Bielefeld, 2021, pp. 57-74; Maurice Halbwachs, *On collective memory*, Chicago, 1992; Pietro Gaglianò, *La sintassi della libertà. Arte, pedagogia, anarchia*, Pistoia, 2020; RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to Present* (terza edizione), Londra, 2011; Giulia Ingarao - Emilia Valenza (a cura di), *Almanacco delle artiste di Sicilia. Percorsi esplorativi dalla seconda metà del XX secolo*, Palermo, 2021; Alessandro Leogrande, *La Frontiera*, Milano, 2017; Agata Polizzi (a cura di), *Loredana Longo. From Explosion to Breaking*, Pistoia 2017; Iris Young, *Le politiche della differenza*, Milano, 1996.

Sitografia

Irene Biolchini, "Gli artisti e la ceramica. Intervista a Loredana Longo", Artribune (online), 15/06/2019. https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2019/06/ceramica-intervista-loredana-longo/ (ultima consultazione 04/11/2024, ore 10.00); Giornale di Sicilia, "Marsala, visitatore si scaglia contro una scultura in mostra e la danneggia", 05/07/2023: https://trapani.gds.it/articoli/cronaca/2023/07/05/marsala-visitatore-si-scaglia-contro-una-scultura-in-mostra-e-la-danneggia-092880dc-dfed-4a51-b8aa-0e75cc2db402/ (ultima consultazione 04/11/2024, ore 10.00); Loredana Longo, Carpet #35: https://youtu.be/zG4q-er1zlc?si=2XPyHsrY7_zX9VUc (ultima consultazione 04/11/2024, ore 10.00); Sito ufficiale Loredana Longo: https://loredanalongo.com/ (ultima consultazione 04/11/2024, ore 10.00); Sito ufficiale Seletti (Burnt Carpet): https://www.seletti.it/furniture/burned-carpet.html (ultima consultazione 04/11/2024, ore 10.00); Sito ufficiale di UNHCR: https://www.unhcr.org/it/ (ultima consultazione 04/11/2024, ore 10.00); Sito ufficiale Lorenzo Zanovello: https://www.lorenzozanovello.com/ (ultima consultazione 04/11/2024, ore 10.00).

Note

Agata Polizzi (a cura di), *Loredana Longo. From Explosion to Breaking*, Pistoia 2017, p. 12.

[2] Senofonte, *Anabasi*, libro VII, capitolo III, v. 18, 387-37 a.C. ca.

[3] L'aggettivo barbaro qui assume la valenza prettamente greca di estraneità rispetto alla cultura dello scrittore: barbaro vuol dire genericamente non greco, in questo caso persiano.

[4] I contorni delle lettere vengono protetti da mascherine di ferro.

[5] Il metodo di lavoro può essere visualizzato attraverso questo video: https://youtu.be/zG4q-er1zlc?si=2XPyHsrY7_zX9VUc

[6] https://www.seletti.it/furniture/burned-carpet.html

[7] Cfr. Maurice Halbwachs, *On collective memory*, Chicago 1992.

[8] Alessandro Leogrande, *La Frontiera*, Milano 2017, p. 16.

[9] Dal report aggiornato del sito ufficiale di UNHCR: https://data.unhcr.org/en/situations/mediterranean

[10] A. Leogrande, *La Frontiera*, cit., p. 34.

[11] Zygmunt Bauman, *Postmodernity and its discontents*, Cambridge 1997, p. 17.

[12] L. Longo, in A. Polizzi (a cura di), *Loredana Longo*, cit., p. 107.

[13] Intervista con l'artista, 28/12/2023.

[14] Francesca Renda, *Estetica della distruzione: la poetica (de) costruttiva di Loredana Longo*, in Giulia Ingarao – Emilia Valenza (a cura di), *Almanacco delle artiste di Sicilia. Percorsi*

esplorativi dalla seconda metà del XX secolo, Palermo 2021, p. 68.

[15] Irene Bolchini, *Loredana Longo: la violenza e la fragilità*, in A. Polizzi (a cura di), *Loredana Longo*, cit., p. 68.

[16] Ivi, p. 70.

[17] Per un approfondimento sulla relazione tra l'artista e la ceramica si veda: Irene Biolchini, *Gli artisti e la ceramica. Intervista a Loredana Longo*, in "Artribune" (online), 15/06/2019. https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2019/06/ceramica-intervista-loredana-longo/.

[18] Lorenzo Zanovello è un ceramista e artigiano veneto; ha collaborato, oltre che con Loredana Longo, con altri artisti e collettivi. Il suo laboratorio si trova a Nove (VI). Per maggiori informazioni: https://www.lorenzozanovello.com/

[19] Marina Dacci, *Gold Heel*, scheda descrittiva dell'opera. Si veda il sito dell'artista: https://loredanalongo.com/works-2018-goldheel

[20] Rose Lee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to Present*, Londra 2011[3], p. 9.

[21] *Marsala, visitatore si scaglia contro una scultura in mostra e la danneggia*, in: "Giornale di Sicilia" (online), 05/07/2023. https://trapani.gds.it/articoli/cronaca/2023/07/05/marsala-visitatore-si-scaglia-contro-una-scultura-in-mostra-e-la-danneggia-092880dc-dfed-4a51-b8aa-0e75cc2db402/

[22] Marina Dacci, *Gold Heel*, scheda descrittiva dell'opera. Si veda il sito dell'artista: https://loredanalongo.com/works-2018-goldheel

[23] Cfr. F. Renda, *Estetica della distruzione*, cit., pp. 64-70.

[24] María Acaso - Clara Megías, *Art Thinking: Cómo el arte puede transformar la educación*, Barcellona 2017, p. 79.

[25] Le immagini delle opere che non sono presenti in questo articolo possono essere visionate sul sito ufficiale dell'artista: https://loredanalongo.com/

[26] Irene Biolchini, *Crash #1* (testo critico della mostra), 2022. Si veda: https://loredanalongo.com/exhibitions-2021-crash1 .

[27] Judith Butler, *La disfatta del genere*, Roma, 2006, p. 55.

[28] Kijan Espahangizi, *When do societies become postmigrant?*, in Anna Meera Gaonkar - Astrid Sophie Øst Hansen- Hans Christian Post - Moritz Schramm (a cura di), *Postmigration: Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*, Bielefeld 2021, p. 68.

[29] Iris Young, *Le politiche della differenza*, Milano 1996, p. 155.

[30] Intervista con l'artista, 28/12/2023.

[31] Pietro Gaglianò, *La sintassi della libertà. Arte, pedagogia, anarchia*, Pistoia 2020, p. 11.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 161-177
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0314

Una voce polifonica del secondo Settecento napoletano: altri disegni e bozzetti per Francesco La Marra

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, p. 371

Viviana Farina
Accademia di Belle Arti di Napoli

Non fu certo un genio inventivo Francesco La Marra (Martina Franca, 1728 – Napoli, 1787), giunto dalla natìa Puglia nel 1748 in una Napoli ancora dominata dalla cultura dall'appena scomparso Francesco Solimena (Canale di Serino, 1657 – Barra, 1747). Eppure, inattesi e numerosi ritrovamenti hanno regalato e possono ancora donare ben altro gusto allo studio della sua personalità artistica. Fu Walter Vizthum[1], acuto pioniere della ricerca consacrata alla grafica partenopea, a racimolare la prima manciata di fogli da riferire al pugliese, sottraendoli a una errata, quanto significativa attribuzione a Luca Giordano. La Marra disegnatore apparve allora artista di tono minore, espressosi in almeno due modalità diverse, non particolarmente raffinate o curate, la seconda oramai caratterizzata da stilemi riconoscibili quali neoclassici. L'uso a emendare le sue composizioni incollando foglietti di carta con brani grafici sostitutivi delle prime idee si rivelò un'altra particolarità presente in più di un esemplare di questo avanzato momento creativo. Dopo Vitzthum, vari sono stati gli studiosi interessatisi al maestro, con particolare attenzione Luciana Arbace, soprattutto a riguardo dell'attività da incisore di La Marra[2], e Joachim Meyer, il più completo delineatore del percorso dell'artista[3]. Di recente è stato possibile concentrarsi segnatamente su fogli eseguiti *à la manière de* Francesco Solimena[4], aspetto che verrà toccato nuovamente in questo contributo, al pari della disamina di altre maniere imitative sperimentate con successo da La Marra al punto da avere lungamente tenuta lontana l'idea di una possibile attribuzione a lui delle opere in oggetto.

Ricordiamo rapidamente che Francesco La Marra si distinse quale illustratore di varia trattatistica intitolata ai monumenti antichi e di letteratura topografica di fortuna[5]; che fu tra gli incisori coinvolti dal duca di Noja per la mastodontica *Carta di Napoli* (1768-1775); che, intorno al 1769, parrebbe essere stato coinvolto nell'opera di Pierre Hugues D'Hancarville, dedicata all'illustrazione della collezione di vasi di Lord Hamilton (1766-1776). Sulla base di questi presupposti professionali, in un momento imprecisato, La Marra entrò in contatto con i quattro fratelli Antonio, Emanuele, Giuseppe e Gaetano Terres, impresari librari, mercanti e collezionisti di libri e stampe, che a Napoli, nel 1792, editarono in folio l'ambizio-

CC BY ND

Figura 1. Francesco La Marra, *I santi Francesco di Sales e Giovanna Francesca Frémiot de Chantal, Nicola di Bari, Antonio da Padova in adorazione di Gesù Bambino e angeli*, olio su carta incollata su tela, collezione privata (1759). Foto cortesia dell'autore.

so progetto postumo a cui l'artista aveva lavorato fin dal 1769: la *Raccolta di Cinquanta Disegni Originali degli Eccellenti Pittori Napoletani, il Cavr. Mattia Preti detto il Cavalier Calabrese, il Cavr. Luca Giordano, il Sigr. Francesco Solimena, Incisi in rame in modo che se ne esprima il colore, ed il tocco del pennello, dal Cavr. Francesco La Marra*, opera superstite in due soli esemplari completi[6]. Le stampe furono realizzate sia nella tecnica di moda al momento, l'acquatinta, che abbinata all'inchiostro in toni nero-grigio consentì la realistica riproduzione dei disegni acquerellati, sia alla *manière de crayon* (o maniera matita), acquatinta e inchiostro rosso, capace di restituire piena vivezza ai fogli condotti a lapis o a matita rossa.

È questa a stampa l'opera centrale per intendere, prima, la devozione nutrita da La Marra per la cultura barocca meridionale, poi, l'attitudine dell'artista a ripetere o reinventare gli stili dei grandi del passato, riconosciuti come indiscussi campioni di riferimento. Non si può stabilire se La Marra agì con intenti di falsificazione ai fini di mercato inventando taluni dei disegni incisi che oggi sappiamo non spettare direttamente a Preti, Giordano o Solimena; o se il gioco della simulazione dei modi altrui sia da intendersi quale pura sfida di bravura. Si tratta, d'altronde, dei medesimi quesiti che si pongono modernamente per interpretare la variabilità linguistica, pittorica e disegnativa, di Luca Giordano (Napoli, 1634 – 1705), per di più punto di referenza imprescindibile per Francesco La Marra[7].

Un 'falso' De Mura e due ritrovati olii su carta al Louvre

L'attività da pittore dell'artista è scarsamente nota in rapporto alle conoscenze sul *corpus* disegnativo[8]. Qui interessa ricordare in particolare il suo intervento nella chiesa napoletana dei Santi Filippo e Giacomo o chiesa dell'Arte della Seta, visto che tra i tre dipinti ancora *in situ* i *Santi Francesco di Sales e Giovanna Francesca Frémiot de Chantal, Nicola di Bari, Antonio da Padova in adorazione di Gesù Bambino e angeli*, che recano la dizione "Fr. La Marra 1759"[9], hanno consentito l'importante riconoscimento del modelletto preparatorio al suo passaggio all'asta. Realizzato a olio su carta incollata su una tela di soli 30 x 20 cm[10] [fig. 1], esso costituisce oggi un basilare *starting point* per ridiscutere opere già note al fine di proporne di nuove. Un secondo modelletto di attuale ubicazione ignota, che documenta una prima idea per la stessa pala del 1759[11], presenta una esecuzione densa di materia del tutto affine, tipica della locale produzione di 'macchie', in voga quali prodotti anche autonomi sul mercato dell'arte napoletano almeno dall'ultimo ventennio del Seicento[12].

Nel 1759, come nella poco successiva *Presentazione di Gesù al tempio*, l'affresco soprastante l'altare della Congregazione dei Dottori del complesso conventuale dei Girolamini, firmato e datato "1764"[13], La Marra si esprimeva in termini di recupero della lingua di Francesco Solimena quando più debitrice di quella di Luca Giordano. Al confronto con la maniera di Jacopo Cestaro (Bagnoli Irpino, 1718 – Napoli 1778), altrettanto coinvolto, ma con tutt'altro ruolo protagonista, nella decorazione

Figura 2. Francesco La Marra, *Clorinda libera Olindo e Sofronia*, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 38581 (1760/1765). Foto cortesia dell'autore; Figura 3. Francesco La Marra, *Clorinda libera Olindo e Sofronia*, olio su carta incollata su tela, collezione privata (1760/1770). Foto cortesia dell'autore.

dei Santi Filippo e Giacomo[14], segnatamente con la gigantesca *Assunzione e incoronazione di Maria* affrescata nella volta della navata e firmata "1759"[15], è indubbio che La Marra si rivolse al solimenismo del collega, ma che pure se ne distaccò, potenziandone la lingua in termini di massa ed energia barocca. Le medesime scelte proporzionali e attitudini delle figure protagoniste delle pitture menzionate erano state messe a punto sin dal 1758, a partire dal frontespizio disegnato e inciso, sempre da La Marra, per il *Trattato di Architettura di Marco Vitruvio Pollio*, testo tradotto e commentato dall'esegeta marchese Berardo Galiani (presso la Stamperia Simoniana). Il foglio studiato per tale incisione, acquisito dall'École des Beaux-Arts de Paris (inv. EBA 8457)[16], è anch'esso uno strumento utile per taluni confronti inediti che proporremo in questo scritto.

Come si è rilevato[17], il ritmo incalzante e lo schema affastellato dell'affresco dei Girolamini consentono di guardare con maggiore lucidità ad alcuni disegni che lungamente si sono creduti autografi di Francesco Solimena, e che vanno invece restituiti a Francesco La Marra. Questi sono caratteristici per il completo riempimento del foglio di carta con linee vorticose tracciate a matita, che solo ai margini delle composizioni sono state lasciate a vista, ma che per il resto appaiono ripassate con un energico e spesso tratto di inchiostro, completando il tutto con il pennello intinto nell'acquarello in due tonalità di grigio.

Fa da apripista al gruppo il tema tassesco di *Clorinda libera Olindo e Sofronia* del Museo del Louvre (RF 38581) [fig. 2], raffinatissima composizione destinata a un'opera finale sconosciuta[18]. Proveniente dalla collezione dei fratelli Terres, e recante un appunto manoscritto attributivo a favore di Francesco La Marra, il foglio venne anche tradotto in una 'macchia' [fig. 3], la terza che fino a poco tempo fa era stato possibile rintracciare. Al suo passaggio sul mercato dell'arte la si era confusa con un'opera di "Anonimo francese del XVIII

Figura 4. Francesco La Marra, *Un miracolo di san Gennaro*, Bordeaux, Musée des beaux-arts, inv. Bx 2012.2.1, Don de la société des Amis des musées de Bordeaux (2012) (1760 incirca?). © Musée des Beaux-Arts-mairie de Bordeaux. Cliché F. Deval.

secolo"[19], un riferimento da giudicarsi significativo e su cui torneremo.

L'attribuzione del RF 38581, che sarebbe stata difficile a darsi per certa in assenza del ritrovamento del relativo bozzetto, assume ulteriore logica e respiro una volta che il disegno venga associato a:

1. Al foglio recto/verso inv. KKSgb401 del Museo di Stato di Copenaghen, raffigurante al fronte (e forse anche a retro) *Due diverse versioni di una scena allegorica (il Trionfo di Amore?)* [20];

2. Al recto dell'inv. 34201 dell'Albertina di Vienna, uno *Studio per un banchetto di Amore e Psiche* già assegnato a La Marra[21];

3. all'inv. 63.98.I del Metropolitan Museum of Art, ivi ancora schedato come lavoro di Francesco Solimena, con la faccia principale dedicata all'episodio di *Deborah ordina a Barak di armare l'esercito contro Sisara*22;

4. alla *Morte di Virginia* del Musée des beaux-arts di Rouen (inv. 975-4-856)[23];

5. al pressocché ignoto inv. Bx 2012.2.1 del Musée des beaux-arts di Bordeaux [fig. 4], un *Miracolo di san Gennaro*, eccezionale all'interno del catalogo grafico di La Marra per la tecnica prescelta[24], il cui riferimento all'artista trova linfa nell'affiancamento con i bozzetti del 1759 e il disegno di Rouen;

6. alla *Continenza di Scipione* inv. KKSgb473 del Museo di Copenaghen, eseguito esclusivamente a matita nera con un gesto scorrevole e forme arrotondate, da ricondursi nel catalogo di La Marra alla maniera di Solimena piuttosto che lasciarlo nel limbo del copista anonimo dal disegno originale di Francesco Solimena conservato al Metropolitan Museum of Art (inv. 1971.222.3)[25].

Eseguite combinando diversi materiali, o talvolta con un solo *medium*, sono queste tutte opere su carta esemplari della *mìmesis* del Solimena dinamico e giordanesco che ha ispirato il disegno del Louvre da cui abbiamo preso le mosse.

Del tutto piano dovrebbe apparire, quindi, il passaggio transitivo dal nucleo così costituito a un foglio di discreto successo bibliografico: ritenuto unanimemente assegnabile a Francesco De Mura (Napoli, 1696 – 1782), e presuntamente ricollegabile all'affresco della volta della chiesa napoletana della Nunziatella (1751), è la grande *Assunzione della Vergine* del Metropolitan Museum of Art (inv. 1971.243) [fig. 5][26]. Rinviando ad altra occasione la più dettagliata discussione sui modelli di riferimento, in parallelo con una specifica riesamina del catalogo dei disegni di De Mura che appare quanto mai urgente, ci limiteremo a segnalare come la composizione newyorkese, nell'area inferiore, risenta anche dell'impaginato della già ricordata *Assunzione e incoronazione di Maria* affrescata da Cestaro nel 1759 nella volta della navata dei Santi Filippo e Giacomo[27]. Altrettanto ragionevole è ipotizzare che l'esemplare del Metropolitan Museum spetti a una data lievemente più avanzata di quella assegnabile ai testimoni grafici sin qui descritti, ovvero nel corso degli anni Sessanta.

Nella parte superiore il medesimo foglio americano suggerisce, poi, il legame con lo schema di un'*Assunzione della Vergine* che all'Al-

bertina di Vienna (inv. 1172 recto) compare erroneamente schedata come opera della "Scuola di Luca Giordano"[28]. Possibilmente ideata per divenire illustrazione di un testo religioso, e non necessariamente progetto per un soffitto, il disegno si caratterizza per un segno a penna più essenziale e meno raffinato, più facile da riconoscere come distintivo di Francesco La Marra in rapporto a vari altri fogli noti dall'*imprinting* neoclassico. Osservando il tipo dell'Assunta, come pure il *pattern* delle pieghe, nonostante la differente tecnica esecutiva, ci si potrà dare conto che tali stilemi siano rintracciabili anche in un'altra opera su carta già assegnata a La Marra, quale l'*Immacolata Concezione* del Museo di Stato di Copenaghen (inv. KKSgb365)[29].

Sulla base di queste maturate certezze, lo sguardo si è dunque posato su un olio su carta di 255 x 185 mm (controfondato) che al Musée du Louvre si incontra classificato sotto la dizione "Francesco Solimena, attribué à". Proveniente dalla collezione Saint-Morys (inv. 9814 recto), è descritto come *Una donna sottoposta in ginocchio al giudizio dell'Areopago di Atene* [fig. 6][30].

È evidente che si tratta della storia della beota Frine di Tespie, celebre etera, ossia cortigiana del IV secolo a.C. legata anche a Prassitele, in data imprecisata e controversa negli studi, pare intorno al 350-340, accusata di empietà per frequentazioni promiscue, presenziato a feste oscene, associazione al culto di una nuova divinità e altri crimini. Il suo processo fu condotto davanti all'Areopago, il tribunale supremo dell'antica Atene. A difenderla fu l'oratore Iperide, possibile amante della donna, che per lei compose la celebre orazione "Per Frine". Alla ricerca di un gesto drammatico ed efficace, sembra che questo la denudò davanti ai giudici al fine di dimostrarne la bellezza perfetta al punto da doversi giudicare divina, dunque vero dono dell'Olimpo a una creatura impossibilitata a macchiarsi di empietà. Questa strategia portò all'assoluzione di Frine. Altre fonti sostengono che la donna si denudò da sola, ma a ogni modo l'episodio ebbe una fortuna tale che nelle scuole di retorica antica il processo contro Frine divenne l'esempio per

Figura. 5. Francesco La Marra (qui attr.), *Assunzione della Vergine*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1971.243, Mr. and Mrs. Carl L. Selden and Mrs. Barbara K. Caturani Gifts and Rogers Fund, 1971 (1760/1770).

eccellenza della prova fondata sulla vista e non sulla parola apportata per ottenere la grazia dell'accusato.

Scenario architettonico, tipologia dei profili alla greca e panni drappeggiati, gestualità dei personaggi, gambe dal disegno angolare e polpacci nerboruti, densa materia pittorica sono tutti elementi agilmente rinvenibili negli altri olii su carta già riferiti a Francesco La Marra. Nel caso l'intera narrazione appare, però, cadenzata da più severi lemmi classicisti, che danno adito all'ipotesi di una cronologia più avanzata dell'opera, agli anni Settanta del Settecento. Come nel caso della elaborata messa in scena dell'episodio tratto dalla *Gerusalemme Liberata*, non è dato di sapere a chi fosse destinata questa primizia a tema storico-letterario;

Figura.6. Francesco La Marra (qui attr.), *Frine di Tespie difesa da Iperide* a*ll'Areopago di Atene*, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 9814 Recto (1765/1775?). Foto cortesia dell'autore; Figura.7. Francesco La Marra (qui attr.), *Giosuè e il corteo dell'Arca Santa fuori le mura di Gerico*, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 35141 Recto (1765/1775?). Foto cortesia dell'autore.

offrono, però, una risposta indiretta i circoli antiquari in cui si mosse Francesco La Marra, soprattutto ai tempi della sua attività da illustratore.

Sempre alla fine della ottava decade del secolo, La Marra realizzava parte delle illustrazioni contenute in un *Breviario Romano* edito a Napoli nel 1778 presso la "Ex tipografia Simoniana". Tra queste, la stampa con *Re David suonando l'arpa ha la visione degli angeli recanti la Città Santa*[31], per il disegno della figura biblica e del suo panneggio, ha suggerito di selezionare un altro olio su carta (405 x 315 mm, controfondato) delle collezioni del Louvre (Inv. 35141). Riteniamo che questo debba riferirsi allo stesso Francesco La Marra [fig. 7], piuttosto che a un "Anonimo francese del XVIII secolo", come vorrebbe il Museo, in significativa coincidenza con l'attribuzione sopportata all'atto dalla vendita dal bozzetto con la storia di Clorinda [fig. 3]. La 'macchia' in oggetto mostra un momento dell'assedio della città israelita di Gerico, con il condottiero ebreo Giosuè già in ginocchio davanti al sommo sacerdote e dietro di questo il corteo trasportatore dell'Arca dell'Alleanza (Giosuè, 6)[32]. Particolarmente affine al linguaggio classicheggiante di Domenico Mondo (Capodrise, 1723 -Napoli, 1806), al fine di comprenderla nei suoi termini strutturali ancor meglio che culturali, l'opera di Parigi dovrebbe guardarsi anche insieme con due fogli dalla differente tecnica esecutiva, ma entrambi riferiti da tempo a La Marra. Il primo, inserito nel gruppo dei disegni condotti alla maniera del collega Mondo, amico dai tempi di gioventù, è il *Soggetto allegorico* inv. KKSgb474 del Museo di Copenaghen[33]; il secondo è il *San Francesco Saverio battezza gli indiani* della medesima istituzione danese (KKSgb459)[34].

Sempre tra gli Anonimi francesi del XVIII secolo del Museo del Louvre (inv. 35140) ab-

biamo rintracciato anche un terzo olio su carta, rappresentante l'*Ascensione di un santo vescovo*[35]. L'esecuzione non è compiuta al pari delle 'macchie' fin qui discusse, queste probabilmente completate non solo con la necessità di presentarle ai committenti per ricevere l'assenso a procedere, ma pure per renderle disponibili sul mercato; nel caso sembra, invece, certo di trovarsi davanti a un vero abbozzo a olio anteriore a un'opera completa. *Ductus* sciolto e tavolozza schiarita consentono di avanzare solo in via propositiva l'attribuzione a Francesco La Marra.

Nuovi disegni nelle collezioni di Madrid, Vienna, Orléans e Copenaghen

Molto sappiamo del variegato e talvolta difforme *corpus* disegnativo di Francesco La Marra[36], allo stato in sensibile accrescimento. Vi sono fogli che attestano un puro interesse dell'artista per il Seicento italiano, veri e propri *pastiches* di composizioni note, non solo di Mattia Preti, ma anche di Guido Reni e Domenichino[37], e altri che, lo si è anticipato, ci hanno lungamente ingannati come autografi di Solimena. A La Marra riteniamo possano attribuirsi altri testimoni cartacei divisi tra varie collezioni pubbliche europee.

Un primo nucleo è stato identificato nel fondo di grafica italiana del Museo Nacional del Prado di Madrid, altra prova altamente significativa dell'attitudine poliglotta di La Marra, teso a variare di molto i suoi modi espressivi[38].

Il primo foglio su cui richiamiamo l'attenzione è l'inv. D771, in principio ritenuto opera di Luca Giordano, e successivamente aggiudicato al discepolo di questo, Paolo De Matteis[39]. Quasi bozzetto su carta, per la rifinitura del progetto e la tecnica raffinata, presenta al *recto*, in uno scenario architettonico classicheggiante, Ercole disteso sulla pira, con Giove e le tre Parche che appaiono dall'alto; al *verso* è, poi, uno schizzo della figura del solo Ercole[40]. Si tratta di un'attribuzione su cui abbiamo lungamente speculato, certi che taluni passaggi di stile dovessero necessariamente condurre al nome di un protagonista del pieno secolo XVIII, e mai del principio dello stesso. Il *corpus* grafico di Paolo De Matteis, per altro molto noto, non sembrava consentire alcun parallelo soddisfacente come sostenuto da altri. Di fatto, il confronto più calzante per la scena posta al fronte del D771 di Madrid è riemerso da un foglio già assegnato a Francesco La Marra, parte del nucleo collezionistico del Museo di Stato di Copenaghen, ente proprietario di un nutrito gruppo di opere napoletane giunte in Danimarca nel XIX secolo, la maggior parte delle quali appartenenti alla cosiddetta "Collection de Solimene", titolo iscritto a tergo di 38 di questi disegni[41]. Tema di ardua individuazione, la cosiddetta *Scena allegorica* (inv. KKSgb494)[42], esperimento grafico particolarmente ricercato in direzione pittorica, nel combattente con lo scudo che inclina il busto per afferrare il giovane sul confine destro, consente innanzitutto il riscontro di una figura assimilabile al soldato in azione sito sul margine opposto del disegno del Prado. Né dovrà sfuggire l'affinità esistente tra la sinuosità neoantica delle agili *silhouettes* femminili danesi e il disegno delle gambe di Eracle. Anche l'*Allegoria dell'Architettura e delle Arti Liberali* de l'École des Beaux-Arts di Parigi, relativa al frontespizio dell'edizione del trattato vitruviano del 1758, offre svariati punti di riflessione, per la modalità applicativa dell'acquarello e, segnatamente, per la figura seduta di Giove posta al confronto con una delle Parche. Lo schizzo essenziale del corpo dell'eroe greco, che si recupera al *verso* dell'opera di Madrid, si guarderà, invece, con ancora un altro disegno già attribuito a Francesco La Marra, quale l'inv. 34210 dell'Albertina di Vienna, possibile rappresentazione di *Venere alla toilette con altre figure*, se non una *Betsabea*[43]. Si consideri, ancora, che alcuni segni di incisione a punzone visibili a fronte del foglio D771 del Prado fanno ipotizzare un progetto per una stampa poi abbandonato. L'ambientazione cadrà, ragionevolmente, lungo la settima decade del Settecento.

Il disegno fa gruppo stilistico con altri due numeri dello stesso Museo del Prado, che hanno sorretto fino al momento l'improbabile riferimento a Luca Giordano. Il primo è il D774, che, come il D771, è foglio dalla elabo-

Figura 8. Francesco La Marra, *Figure in lotta*, Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. 1682.album3.127 (1770/1780). Foto cortesia dell'autore.

rata composizione, verosimilmente concepita quale scena autonoma. Al *recto* mostra *Il compianto di Adamo ed Eva sul corpo morto di Abele*; al *verso*, tracciati a sola matita rossa, sono dei rapidi studi di una gamba e di un occhio, che seppure non spettassero alla mano dello stesso La Marra, per tipologia di segno e natura accademica, confermano la datazione inoltrata nel XVIII secolo che si ritiene adeguata all'opera[44]. Stavolta a offrire supporto all'attribuzione è il confronto con le sagome protagoniste di un altro foglio dalla difficile decodificazione, quale la *Lotta* del Musée des Beaux-Arts de Orléans (inv. 1682.album3.127), recante a *verso* la scritta "Franc. La Marra"[45] [fig. 8]; e soddisfacente si rivela pure lo sguardo combinato tra le angolature degli arti inferiori di Eva e Abele e la gamba di Iperide dipinta nel bozzetto del Louvre [fig. 6].

Il terzo disegno di Madrid che vogliamo oggi presentare è l'inv. D1005: un *Gruppo di cavalieri in lotta*[46]. Si tratta dell'unico esemplare che ricordi effettivamente i moduli compositivi di Luca Giordano, nell'idea di fare precipitare a grappolo, all'indietro, i combattenti e i destrieri nell'atto della mischia, come nelle tipologie degli stessi. Il foglio è stato eseguito su un pezzo di carta dalla forma sagomata, che suggerisce il progetto di una composizione atta a decorare la porzione sinistra di una parete. Il ritmo pressante e lo schema ascensionale, insieme al groviglio delle linee, evocano i disegni che sono stati lungamente creduti opera di Francesco Solimena, come la nostra figura 2; parimenti suggestivo appare il paragone con il binomio costituito dal guerriero disarcionato

dall'equino che si ritrova schizzato sulla sinistra de *La morte dei Niobidi (?); quattro appunti per una Madonna col Bambino in un medaglione*, disegno dell'Albertina di Vienna (inv. 34201 *v*) tradizionalmente riferito al maestro di Martina Franca[47]. Il D1005 andrà a ogni modo correttamente interpretato come un'opera ideata *à la manière de* Giordano, e non di Solimena.

Sempre nella raccolta del Museo del Prado, in seguito all'acquisto di un fondo di disegni giunti dai discendenti di Federico de Madrazo (2006), è confluita più di recente un'altra scena su carta che riteniamo afferente al contesto.

Si tratta dell'inv. D7636, recante una antica, in qualche modo sensata, referenza manoscritta a "Poussin". Esso raffigura il momento della tentazione di Giuseppe da parte della moglie di Putifarre a *recto* e, a *verso*, alcuni appunti accademici che studiano una testa, due piedi e una mano[48]. Lo si era classificato come il prodotto di un anonimo italiano del XVIII secolo, ma l'analisi dello stile ha suggerito di riconoscervi la mano della piena maturità di Francesco La Marra. Sebbene il foglio rimanga allo stato un *unicum* per la scelta di stendere l'acquarello rosso sull'intero episodio biblico, lo slancio delle figure, energico e fluido a un tempo, e l'abbondante ricorso alla biacca consentono di individuarvi un'aggiunta al nucleo dei disegni eseguiti da La Marra ispirandosi ai modi dell'amico Domenico Mondo.

In quale preciso momento vada ambientata questa specifica fase dell'attività del pugliese non è facile a stabilirsi. Sulla base di quanto argomentato nelle pagine anteriori, il buon senso vorrebbe che tale momento di maggiore aderenza alla moda classicista ricadesse nell'ottavo decennale del Settecento. A ogni modo, La Marra e Mondo dovevano avere stretto un legame fin dagli anni in cui Francesco aveva realizzato la stampa tratta dal *Trionfo della Fede e gloria dell'Ordine domenicano* di Francesco Solimena - il magnifico affresco della volta della sagrestia della basilica di San Domenico Maggiore a Napoli (1704-1707) - incisa tra il 1755 e il 1761 con dedica a Marco Mondo, il padre di Domenico[49]. L'uso esteso del bianco di piombo, che nel D7636 vediamo in gran parte ossidato, è, di fatto, un espediente tipico della produzione grafica di Domenico Mondo. La già menzionata *Scena allegorica* del Museo di Stato di Copenaghen, che significativamente Konrad Obehuber aveva indicato come possibile autografo di Mondo[50], è la prima opera che torna utile alla discussione attributiva; la seconda è la altrettanto menzionata *Lotta* del Museo di Orléans [fig. 8], che a sua volta è stata ritenuta il tassello determinante per potere attribuire a La Marra la *Scena allegorica* di Copenaghen, per la comune tipologia delle sagome muliebri, anche se di formato differente, e la tecnica esecutiva sovrapponibile.

Il tema allegorico di Copenaghen sembra, inoltre, rappresentare il più degno degli indizi per ipotizzarne l'inquadramento nell'ambito dell'attività da scenografo svolta da Francesco La Marra di cui rimane traccia nei documenti d'archivio[51]. E per ricerca scenica sembra distinguersi anche il numero D7636 del Museo del Prado, date le abbondanti cortine del letto della moglie di Putifarre, la mimica teatrale delle figure, la cornice tracciata con un energico segno a matita rossa per racchiudere la composizione e mettere in risalto l'individualità del frammento storico.

Ancora al Museo del Prado, da più di trent'anni, si riferisce a Francesco De Mura una *Immacolata Concezione con Dio padre e angeli e san Michele arcangelo che caccia gli angeli ribelli*, inventario n. D1193[52]. Finito al punto da supporre lo studio per un grande dipinto d'altare oggi ignoto, il disegno costituisce, in realtà, un *pastiche* di invenzioni solimenesche che non presenta alcuno stilema assimilabile a quelli di De Mura, unico vero deuteragonista di Francesco Solimena[53]. Seppure effettivamente da inquadrarsi nel solco dell'eredità del sommo genio del tardobarocco meridionale, l'opera è apparsa da subito necessaria di un riferimento ad autore più moderno, influenzato sì dalla cultura di Solimena, ma non suo diretto allievo. Parallelamente, il foglio ha aperto una nuova pista di ricerca, dal momento in cui ci si è dati conto che la medesima mano che lo ha eseguito potesse riconoscersi in altri disegni da tempo noti, per la maggior parte conservati presso l'Albertina di Vienna, e considerati tutt'oggi di autore anonimo solimenesco, non-

Figura 9. Francesco La Marra da Francesco Solimena, *Assunzione della Vergine e santi*, da Francesco La Marra, *Raccolta di Cinquanta Disegni Originali*…, acquatinta, London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, inv. RC.DD.23, tav. n. 47 (ante 1782). Foto cortesia dell'autore.

ché copie di fogli originali di Francesco Solimena di cui si deduce per stile l'invenzione, ma che non sono pervenuti all'era contemporanea. Diremo subito che la lingua grafica dell'intero gruppo ci ha condotti fino a un secondo esemplare del Musée des Beaux-Arts di Orléans, su cui torneremo a breve.

Nell'insieme dei disegni viennesi appena menzionati, abbiamo isolato alcuni esemplari eseguiti a penna e inchiostro grigio scuro, completati da delicate acquarellature in tinta più chiara.

Il primo è *l'Assunzione della Vergine e santi* inv. 1173, proveniente dal fondo Herzog Albert von Sachsen-Teschen (Lugt 174)[54]. L'opera deriva dalla grande tela che si trovava nella chiesa di San Gaudioso a Napoli, che il biografo Bernardo De Dominici (1742-1745) riferisce firmata da Solimena nel "1733", ma distrutta durante i moti filofrancesi del 1799. Il foglio di Vienna non costituisce una copia testuale del quadro, come può ricavarsi una volta posto il parallelo con il bozzetto preparatorio al dipinto di Solimena della Kunsthalle di Brema[55]. Una copia letterale della pala ecclesiastica tuttavia esiste, ed è il disegno della Società Napoletana di Storia Patria inv. 10787, firmato "Antonio Dominici 18 aprile 1759"[56]. Il n.° 1173 di Vienna aveva già una sua fama, grazie alla traduzione a stampa offertane da La Marra all'interno della serie delle acquetinte realizzate per la *Raccolta di Cinquanta Disegni Originali* [fig. 9]. Di qui l'idea che il disegno costituisca una copia ricavata da un foglio originale, perduto, di Solimena, senza che si sia ammesso che l'invenzione possa spettare al proprio Francesco La Marra. L'artista poté lavorare anche direttamente dalla pala di San Gaudioso, producendone una copia cartacea con aggiunte secondarie, elaborata giusto al fine di passare alla sua incisione.

Un'analoga condotta grafica all'inv. 1173 presenta, intanto, l'inv. 1175, proveniente dallo stesso fondo von Sachsen-Teschen[57]. Stavolta si tratta di una copia del bozzetto preparatorio (New York, Williams College Museum of Art) al *Miracolo di san Giovanni di Dio (la guarigione dalla peste di donna Isabella Arcelli)*, quadro datato da Solimena "1691" e realizzato in origine per la chiesa di Santa Maria della Pace a Napoli[58]. Dal bozzetto deriva anche il foglio inv. D-FN14115 del fondo Osio dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma[59], opera di una mano ben più debole al confronto con l'esemplare viennese, che potrebbe pure identificarsi in quella di un altro tardivo seguace di Solimena: N.(icola?) Brencola[60]. Tradizionalmente assegnato a Francesco Solimena in persona, il n.° 1175 dell'Albertina reca, però, iscritta sul montaggio un'anonima proposta moderna di attribuzione a Francesco La Marra con cui concordiamo pienamente.

Al gruppo stilistico così formato siamo dell'opinione di annettere pure l'inv. 1174 di Vienna, altro esemplare confluito dal fondo von Sachsen-Teschen con il riferimento a Francesco Solimena[61]. Tuttavia, il foglio non discende da Solimena, ma ricalca, piuttosto,

Figura 10. Francesco La Marra (qui attr.) da Francesco Solimena, *Il commiato di Rebecca dal padre*, collezione privata (1769/1780). Foto cortesia dell'autore; Figura 11. Francesco La Marra da Francesco Solimena, *Il commiato di Rebecca dal padre*, da Francesco La Marra, *Raccolta di Cinquanta Disegni Originali*…, acquatinta, London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, inv. RC.DD.23, tav. n. 38 (ante 1782). Foto cortesia dell'autore.

una composizione di Luca Giordano, che deve precisarsi essere il *San Nicola in gloria con il beato Ceslao polacco e san Ludovico Bertrando* della chiesa napoletana di Santa Maria della Sanità[62].

Un quinto testimone grafico, ancora inedito, rinvenuto in una collezione privata [fig. 10] [63], conduce nuovamente alla serie delle acquetinte elaborate da Francesco La Marra per la sua *Raccolta*. Caratterizzato dalla medesima linea sottile e regolare e luminosità dei fogli viennesi appena sopra recensiti, esso riproduce una nota composizione di Francesco Solimena, quale il *Commiato di Rebecca dal padre*. Si tratta della tela di formato orizzontale, ormai dispersa, che l'artista aveva realizzato tra il 1708 e il 1710 per Giovanni Battista Baglioni a Venezia[64]. Dipinto di successo, il prototipo fu ripetuto più volte, anche dalla scuola di Solimena, apportando modifiche secondarie e variando eventualmente il formato in direzione verticale, come nel caso dell'esemplare autografo della collezione Harrach, Schloss Rohau, del 1728-1731[65]. Il disegno in esame, sia per il suo sviluppo oblungo che per il taglio dei personaggi ai lati della scena, sembrerebbe dipendere precisamente dal quadro Harrach, sebbene la composizione si veda ribaltata da sinistra a destra. Analogo verso di lettura si apprezza in un'altra versione pittorica autografa di Solimena, di pertinenza del Museo di Wiesbaden, quantunque questa presenti il formato orizzontale e non verticale[66].

Esistono due studi originali che si ritengono preparatori alla composizione di Solimena, uno all'Albertina (inv. 1168)[67] e l'altro presso l'Ann Arbor University of Michigan Museum of Art (inv. 1954/2.53)[68], entrambi dallo sviluppo rettangolare. Tra i due è l'esemplare statunitense che servì da modello a Francesco La Marra per realizzare una ennesima acquatinta inclusa nella sua *Raccolta di Cinquanta Disegni Originali*[69] [fig. 11], un indizio di prim'ordine per documentare la curiosità del pugliese anche per questa primizia di Solimena. Suddetto interesse, insieme con le inclinazioni di stile del foglio di collezione privata qui in esame, consente un più che logico riferimento attributivo dell'opera a La Marra.

Ancora all'Albertina di Vienna, pure il disegno a tema storico inv. 1180 - *Gundaker Graf Althann, architetto imperiale di corte, consegna all'imperatore Carlo VI l'inventario della galleria di dipinti in occasione della sua installazione nella Stallburg nel 1728*[70] - presenta modalità lineari e

Figura 12. Francesco La Marra, *Orazio Coclite difende il ponte Sulpicio?* Orléans, Musée des beaux-arts, inv. 1682.album3.121 (1770/1780). Foto cortesia dell'autore; Figura 13. Francesco La Marra, *Il ratto della sabina*, Orléans, Musée des beaux-arts, inv. 1682.album3.121 (1770/1780). Foto cortesia dell'autore.

applicative dell'acquarello analoghe a quelle descritte nei fogli appena commentati. Il disegno è stato classificato come una replica di bottega tratta dal dipinto eseguito da Solimena in collaborazione con il pittore di corte Johann Gottfried Auerbach - autore del ritratto di Carlo VI e del ritratto di Althann - conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG 1601)[71]. Eppure, il foglio 1180, con il suo numero maggiore di figure, esibisce una composizione meglio confrontabile con quella del modelletto preparatorio all'olio su tela, altra replica della bottega di Solimena, sempre presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG 4020)[72]. Anche in tal caso, siamo dunque dell'idea che l'autore del disegno, che noi identifichiamo in Francesco La Marra, abbia variato la composizione di Solimena partendo dal bozzetto su tela e non necessariamente da un autografo cartaceo la cui esistenza può solo essere supposta.

Se torniamo ora per un momento al *San Michele arcangelo* n. D1193 del Museo del Prado, esso potrà apparirci diverso per la sua unicità tecnica, rappresentata dalle eleganti e abbondanti spennellature a bianco di piombo; ma la linea dei contorni, continua e tracciata con regolarità a piuma, i tratti facciali abbreviati, il disegno arrotondato di piedi e mani, queste talvolta dalla forma a manopola come se fossero arti dei manichini-modello di legno, sono tutti stilemi comuni al gruppo grafico qui per la prima volta riunito.

La prova definitiva circa la personalità a cui assegnare l'intero nucleo proviene - lo si era premesso - da un foglio del Museo di Orléans (inv. 1682.album3.121), dagli stilemi del tutto analoghi a quelli appena elencati. Scena di combattimento all'antica, forse raffigurante *Orazio Coclite che difende il ponte Sulpicio*, reca in basso la scritta in corsivo "Franc.o La Marra" [fig. 12], nome con cui l'opera è stata con cautela presentata al pubblico da Eric Pagliano[73]. È verosimile che si tratti propriamente della firma del maestro, visto che, con caratteri identici, il nome si vede vergato in un altro disegno passato di recente sul mercato dall'arte, dallo stile a piuma perfettamente compatibile con i modi esplicitati dal *corpus* grafico qui riunito[74].

Il segno sinuoso ed essenziale che ha dato vita al foglio Ader può rintracciarsi anche in

due ulteriori esemplari dell'Albertina di Vienna, allo stato schedati come opere del circolo di Solimena: sono l'inv. 34221[75] e l'inv. 34216[76]. Si tratta, come non segnalato, di due copie, rispettivamente, dell'ultimo spicchio a sinistra e dell'ultimo a destra della volta della chiesa della Certosa di San Martino a Napoli, affrescata da Giovanni Lanfranco nel periodo 1637-1639.

A ulteriore sostegno della attuale ricostruzione, vogliamo richiamare l'attenzione su altri due esemplari del Museo di Orléans, di evidente analogia stilistica, già assegnati a Francesco La Marra: l'inv. 1682.album3.121 [fig. 13], edito come un esercizio del maestro sul gruppo statuario Borghese del *Ratto di Proserpina* di Gian Lorenzo Bernini[77] – invero in debito anche con il *Ratto della sabina* di Giambologna, vista la presenza della terza figura al suolo – e l'inv. 1574.alfa (1682.album3.120), con una *Sacra Famiglia* al recto e al verso un *Santo tra due angeli* recante la scritta "F. Lamarra"[78].

Vi è un ultimo numero dell'Albertina in cui abbiamo individuato le stesse caratteristiche grafiche: è l'inv. 34220[79], che copia il foglio originale di Solimena con l'*Allegoria matrimoniale con Imeneo, Ercole e le Virtù coniugali* (Albertina, inv. 24389)[80]. Questo documenta la preparazione da parte del maestro dell'affresco, perduto, che decorava la volta dell'alcova di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia, eseguito prima delle nozze reali nell'agosto del 1737. A rimarcare il forte interesse di La Marra per questi specifici ambienti di palazzo, sta l'acquatinta della *Raccolta* che riproduce l'*Allegoria delle quattro parti del Mondo con il carro di Apollo*, la composizione su tela con cui Solimena aveva addobbato il Gabinetto annesso alla camera nuziale dei sovrani di Napoli [fig. 14]. Le modifiche rilevabili al passaggio dal disegno autografo di Solimena (Sammlung Schloss Fachsenfeld - Stoccarda, Graphische Sammlung, inv. SF III/2498) alla stampa hanno spinto a ipotizzare l'esistenza di un altro perduto progetto cartaceo di Solimena, ideato nello stesso verso dell'incisione di La Marra, ovvero con Ercole seduto sulla destra. Eppure, anche in tal caso, sarebbe più utile ammettere che il disegno da stampare sia stato realizzato direttamente da Francesco La Marra guardando alla tela oggi perduta, includendo delle varianti di fantasia, che si rilevano quali assenti al confronto con l'autografo di Stoccarda.

Figura 14. Francesco La Marra da Francesco Solimena, *Allegoria delle quattro parti del Mondo con il carro di Apollo,* da Francesco La Marra, *Raccolta di Cinquanta Disegni Originali…*, acquatinta, London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, inv. RC.DD.23, tav. n. 44 (ante 1782). Foto cortesia dell'autore.

Bibliografia

Paolo Antonio Paoli, *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baia*, S.l. s.d. [Napoli o Firenze] 1768; Giovanni De Vita, *Thesaurus antiquitatum beneventanarum Medii Aevi,* Roma 1769; Francesco Daniele, *I regali sepolcri del Duomo di Palermo riconosciuti e illustrati*, Napoli 1784; Paolo Antonio Paoli, *Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia,* Palearini, Roma 1784; Walter Vitzthum, *Luca Giordano o Francesco Lamarra: una ipotesi*, in "Paragone", XVI, 183, 1965, pp. 64-67; Marina Causa Picone, *Disegni della Società Napoletana di Storia Patria*, Napoli 1974; Manuela B. Mena Marqués,

Museo del Prado. Catálogo de dibujos. VII. Dibujos italianos del siglo XVIII y del siglo XIX, Madrid 1990; Lucia Arbace, *Fortuna della grafica barocca napoletana: la raccolta a stampe di Francesco La Marra*, in Giovanna Cantone (ed), *Barocco napoletano. Centri e periferie del barocco*, Roma 1992, pp. 685-710; Franco Strazzullo, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, 3 voll., Galatina 1977; Oreste Ferrari - Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992; Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Rococò al Classicismo*, Napoli (1987) 1992; Wolfang Prohaska - Nicola Spinosa (edd.), *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale. 1707-1734*, catalogo della mostra (Vienna, Napoli 1993-1994), Napoli 1994, pp. 260-261, cat. 60; Joachim Meyer, *Francesco La Marra e il collezionismo di disegni a Napoli nella seconda metà del Settecento: precisazioni e nuove ipotesi*, in "Prospettiva", 103/104, 2001, pp. 169-184; Eric Pagliano, *Dessins italiens de Venise à Palerme du musée des beaux-arts d'Orléans Xve-XVIIIe siècle*, Paris-Orléans 2003; Chris Fischer - Joachim Meyer, *Neapolitan Drawings. Statens Museum for Kunst, Department of Prints and Drawings*, Copenhagen 2006; Livio Pestilli, *Paolo De Matteis: Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*, London 2013; Enrico De Nicola - Viviana Farina, *L'Idea del Barocco a Napoli. 'Macchie' e disegni di Luca Giordano, Francesco Solimena e seguaci (1670-1790)*, catalogo della mostra (Cava de' Tirreni, Galleria Civica d'Arte Complesso di Santa Maria del Rifugio, 6 dicembre 2014-18 gennaio 2015), Cava de'Tirreni 2014; Arthur R. Blumenthal, *In the Light of Naples: The Art of Francesco de Mura*, catalogo della mostra (Cornell Fine Arts Museum and elsew. Winter Park), Lewes 2016; M. Pisani in *Caravaggios Herben. Barock in Neapel*, herausgegeben von Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra, Heiko Damm für das Museum Wiesbaden, catalogo della mostra (Wiesbaden, Wiesbaden Museum, 14 ottobre 2016-12 febbraio 2017), München 2016, pp. 532-535, cat. 194; Marco Riccomini, *La Marra a New York*, in *Scritti in onore di Nicola Spinosa*, Roma 2018; Nicola Spinosa (ed.), *Francesco Solimena (1657 – 1747) e le Arti a Napoli*, 2 voll., Roma 2018; Viviana Farina, *"'Disegn[ò] ben dodici volte l'intera battaglia di Costantino'. Un foglio ritrovato ed altre novità per Luca Giordano disegnatore*", in "Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea", n. 2, a. II, 2019, pp. 105-132; Viviana Farina, *Luca Giordano giovane: sulle orme di Ribera*, in Alessandro Cosma - Yuri Primarosa (edd.), *Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento: Roma, Napoli, Venezia 1630-1680*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, Palazzo Barberini, 12-13 giugno 2019), Milano 2020, pp. 222-237; Viviana Farina, *Corpo benedetto, corpo intonso nel martirio. Una 'macchia' e un disegno ritrovati, e altre aggiunte e osservazioni per Francesco Solimena, Francesco La Marra e i fratelli Terres*, in "Zeusi", *Il corpo e il territorio*, 18, 2023, pp. 21-40.

Note

* Tutte le opere menzionate in questo scritto, quando non illustrate, sono visualizzabili tramite i link alle collezioni pubbliche di afferenza, indicati progressivamente nelle note. Al momento della consegna del testo, ogni link di richiamo alla pagina web dell'Albertina di Vienna portava erroneamente alla schermata principale del database della collezione. Tuttavia, è possibile reinserire manualmente i numeri di inventario dei disegni interessati, così come riportati nel testo.

[1] Walter Vitzthum, *Luca Giordano o Francesco Lamarra: una ipotesi*, in "Paragone", XVI, 183, 1965, pp. 64-67.

[2] Lucia Arbace, *Fortuna della grafica barocca napoletana: la raccolta a stampe di Francesco La Marra*, in Giovanna Cantone (ed), *Barocco napoletano. Centri e periferie del barocco*, Roma 1992, pp. 685-710.

[3] Joachim Meyer, *Francesco La Marra e il collezionismo di disegni a Napoli nella seconda metà del Settecento: precisazioni e nuove ipotesi*, in "Prospettiva", 103/104, 2001, pp. 169-184.

[4] Viviana Farina, *Corpo benedetto, corpo intonso nel martirio. Una 'macchia' e un disegno ritrovati, e altre aggiunte e osservazioni per Francesco Solimena, Francesco La Marra e i fratelli Terres*, in "Zeusi", *Il corpo e il territorio*, 18, 2023, pp. 21-40.

[5] Paolo Antonio Paoli, *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baia*, S.l. s.d. [Napoli o Firenze] 1768; Idem,

Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia, Palearini, Roma 1784; Giovanni De Vita, *Thesaurus antiquitatum beneventanarum Medii Aevi*, Roma 1769; Francesco Daniele, *I regali sepolcri del Duomo di Palermo riconosciuti e illustrati*, Napoli 1784.

[6] Victoria & Albert Museum, National Art Library, inv. RC.DD.23; Firenze, Biblioteca Nazionale, collezione Palatina, inv. 10.4.6. Chris Fischer - Joachim Meyer, *Neapolitan Drawings. Statens Museum for Kunst, Department of Prints and Drawings*, Copenhagen 2006, pp. 26-30.

[7] Su questo aspetto si rinvia ai contributi di Viviana Farina, *"'Disegn[ò] ben dodici volte l'intera battaglia di Costantino'. Un foglio ritrovato ed altre novità per Luca Giordano disegnatore*", in "Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea", n. 2, a. II, 2019, pp. 105-132; Eadem, *Luca Giordano giovane: sulle orme di Ribera*, in Alessandro Cosma - Yuri Primarosa (edd.), *Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento: Roma, Napoli, Venezia 1630-1680*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, Palazzo Barberini, 12-13 giugno 2019), Milano 2020, pp. 222-237.

[8] Ripercorre da ultimo la questione V. Farina, *Corpo benedetto*, cit., pp. 26, 38, nota 29.

[9] Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Rococò al Classicismo*, Napoli (1987) 1992, pp. 88, 207, cat. 59, fig. 70.

[10] Marco Riccomini, *La Marra a New York*, in *Scritti in onore di Nicola Spinosa*, Roma 2018, pp. 174-180: 174-175 e fig. 1 e 2; V. Farina, *Corpo benedetto,* cit., pp. 31, fig. 13, 32.

[11] Olio su (carta incollata?) su tela, 27,5 x 22 cm. Andato in asta presso Düsseldorfer Auktionshaus, 3 dicembre 2016, lotto 58. L'attribuzione spetta a M. Riccomini, *La Marra a New York*, cit., pp. 176-177 e fig. 3.

[12] Sulla definizione di 'macchia', fornita dal settecentesco biografo Bernardo De Dominici, si veda da ultimo V. Farina, *Corpo benedetto*, cit., pp. 21, 36-37, note 2-3. Sulla produzione e vendita dei modelletti dai tempi della piena maturità di Luca Giordano, si rinvia alla casistica presentata da Enrico De Nicola - Viviana Farina, *L'Idea del Barocco a Napoli. 'Macchie' e disegni di Luca Giordano, Francesco Solimena e seguaci (1670-1790)*, catalogo della mostra (Cava de' Tirreni, Galleria Civica d'Arte Complesso di Santa Maria del Rifugio, 6 dicembre 2014-18 gennaio 2015), Cava de'Tirreni 2014, *passim.*

[13] https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500556771 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[14] N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, cit., p. 76, cat. 23 e figs. 33-36, tavv. 6-7.

[15] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Santi_Filippo_e_Giacomo_%28Naples%29_-_Ceiling.jpg (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[16] Penna e inchiostro bruno, acquarello bruno e grigio su disegno preliminare a matita nera, 303 x 211 mm. Laurie Marty de Cambiaire (ed), *Dessins napolitains/Neapolitan drawings 1550-1800*, catalogo della mostra (Paris, Galerie Marty de Cambiaire 2014), Paris 2014, pp. 70-71, cat. 28; https://catzarts.beauxartsparis.fr/fr/notice/eba-8457-allegorie-de-l-architecture-et-des-arts-liberaux-2c33f072-2c67-45d9-9cf5-ec3df3b118d9 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[17] V. Farina, *Corpo benedetto,* cit., p. 33.

[18] Acquarello in due tonalità di grigio su disegno preliminare a matita nera su tre fogli incollati, 622x439 mm. M. Riccomini, *La Marra a New York*, cit., pp. 178-180 e fig. 5; V. Farina, *Corpo benedetto,* cit., p. 33 e fig. 15.

[19] Olio su dodici fogli di carta incollata su tela, 103,8 x 82,8 cm. M. Riccomini, *La Marra a New York*, cit., pp. 177-178 e fig. 4; V. Farina, *Corpo benedetto,* cit., pp. 33-34 e fig. 16.

[20] C. Fischer - J. Meyer, *Neapolitan Drawings*, cit., p. 191, cat. 132; https://open.smk.dk/en/artwork/image/KKSgb401?q=KKSgb401&page=0 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[21] Dati e immagine recuperabili al link https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/acd58160-1946-41cc-a8f4-d34e5e36b412 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[22] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341469 (consultata il 24/10/24, h. 18.00); V. Farina, *Corpo benedetto*, cit., p. 34 e fig. 18, con letteratura.

[23] Ivi, pp. 34-35 e fig. 19, con bibliografia.

[24] Matita rossa, biacca, pastello rosso e inchiostro bruno su carta camoscio, 380 x 279 mm; https://www.musba-bordeaux.fr/fr/article/francisco-la-marra (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[25] https://open.smk.dk/en/artwork/image/KKSgb473?q=KKSgb473&page=0 (consultata il 24/10/24, h. 18.00); C. Fischer - J. Meyer, *Neapolitan Drawings*, cit., p. 154, cat. 94.

[26] Penna e inchiostro bruno, acquarello grigio su disegno preliminare a matita nera, 436 x 254 mm; https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340820 (consultata il 24/10/24, h. 18.00). Su di esso si veda da ultimo Arthur R. Blumenthal, *In the Light of Naples: The Art of Francesco de Mura*, catalogo della mostra (Cornell Fine Arts Museum and elsew. Winter Park), Lewes 2016, pp. 136-37, cat. 20, con letteratura.

[27] https://it.wikipedia.org/wiki/Jacopo_Cestaro#/media/File:Santi_Filippo_e_Giacomo_(Naples)_-_Ceiling.jpg (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[28] Dati e immagine recuperabili al link: https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/181f162d-3fef-456a-8ef3-16b568189aa2 (consultata il 24/10/24, h. 18.00). Secondo la vecchia opinione di Ferdinando Bologna il disegno sarebbe stato caratteristico della scuola di Luca Giordano, e forse attribuibile a Paolo De Matteis.

[29] https://open.smk.dk/en/artwork/image/KKSgb365?q=Francesco%20La%20Marra&page=0 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[30] https://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/54/6945-Femme-mise-en-jugement-devant-lAreopage-dAthenes (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[31] https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/7399360/La+Marra+Francesco+%281779%29%2C+Stampa+David+e+la+Citt%C3%A0+santa (consultata il 24/10/24, h. 18.00). Si noti che l'incisione, così come le altre riferite al maestro parte del volumetto, reca l'indicazione "Frac. la Marra inv[enit]", che assicura circa l'ideazione, ma non circa la concreta esecuzione della stampa.

[32] https://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/634/14203-LArche-promenee-autour-des-murs-de-Jericho (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[33] Acquarello grigio e bruno, biacca su carta (recto), 192 x 116 mm; https://open.smk.dk/en/artwork/image/KKSgb474?q=Francesco%20La%20Marra&page=0 (consultata il 24/10/24, h. 18.00). C. Fischer - J. Mayer, *Neapolitan Drawings*, cit., p. 194, cat. 135.

[34] Ivi, pp. 192-193, cat. 133; https://open.smk.dk/en/artwork/image/KKSgb459?q=Francesco%20La%20Marra&page=1 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[35] Olio su tela, 330 x 255 mm; https://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/633/14202-Assomption-dun-eveque-max (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[36] La corposa bibliografia sull'argomento è ora indicata in V. Farina, *Corpo benedetto*, cit., p. 38, nota 29.

[37] V. Farina in E. De Nicola - V. Farina, *L'Idea del Barocco*, cit., pp. 252-263, catt. 65-68.

[38] Il nucleo grafico qui di seguito presentato è oggetto di una dettagliata discussione all'interno di schede singolarmente dedicate alle opere, parte di un lavoro biennale di catalogazione svolta per il Museo di Madrid (*Museo Nacional del Prado. Dibujos italianos. Napoles entre los siglos XVII y XVIII),* in corso di pubblicazione. Se ne presentano qui riassunti i dati essenziali.

[39] Livio Pestilli, *Paolo De Matteis: Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*, London 2013, pp. 290-292, 303, note 87, 93.

[40] Acquarello grigio e bruno su disegno preliminare a matita nera (recto); matita nera e penna e inchiostro bruno su carta (verso), 265 x 195 mm; controfondato. L'immagine è reperibile al link https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/hercules-en-la-pira/5aa68eb5-c3a8-4656-bc47-38a0da1466a8 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[41] C. Fischer - J. Meyer, *Neapolitan Drawings*, cit., p. 23.

[42] Ivi, pp. 189-190, cat. 131; per l'immagine: https://open.smk.dk/en/artwork/image/KKSgb494?q=Francesco%20La%20Marra&page=0 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[43] https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/9b63b3a3-b899-41cc-9ff9-951731a37765 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[44] Acquarello in due tonalità di marrone su disegno preliminare a matita nera (recto); matita rossa (verso) su carta, 212 x 175 mm. L'immagine è reperibile al link https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/llanto-por-la-muerte-de-abel/28dc0ef6-9350-446c-93d3-4103780e7cfa (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[45] W. Vitzthum, *Luca Giordano o Francesco Lamarra*, cit, p. 65, fig. 55; Eric Pagliano, *Dessins italiens de Venise à Palerme du musée des beaux-arts d'Orléans Xve-XVIIIe siècle*, Paris-Orléans 2003, p. 206, cat. 125.

[46] Acquarello in due tonalità di marrone su disegno preliminare a matita nera su carta con filigrana, 339 x 224 mm; https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/escena-de-batalla/03eb683b-a494-4139-8276-fea14c899aa5 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[47] https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/6e50a114-557c-42c8-a11d-95bc6f89e7eb (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[48] Acquarello rosso, matita rossa, acquarello bruno, penna e inchiostro bruno, biacca (recto); matita rossa (verso), 200 x 253 mm; controfondato. L'immagine, inedita, non è ancora reperibile sulla pagina web del Museo.

[49] J. Meyer, *Francesco La Marra,* cit., pp. 169-170 e fig. 1.

[50] Lo si riferisce nella scheda di catalogo menzionata *supra* a nota 14.

[51] Franco Strazzullo, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, 3 voll., Galatina 1977, III, pp. 375-377, nums. 1316-1318.

[52] Manuela B. Mena Marqués, *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. VII. Dibujos italianos del siglo XVIII y del siglo XIX*, Madrid 1990, p. 113.

[53] Penna e inchiostro bruno, acquarello grigio, biacca su disegno preliminare a matita nera su carta con filigrana, 247 x 138 mm (massime). Il rapporto con le composizioni di Solimena è analizzato nella scheda redatta da chi scrive per conto del Museo, in corso di pubblicazione. Per l'immagine si veda al link https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-miguel-arcangel-combatiendo-a-lucifer/7afe3529-92fd-4456-a438-e9c5758e5d65 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[54] Dati tecnici e immagine recuperabili all'indirizzo https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/5eeaae29-fd20-42cb-9512-ac0ff5ccbd44 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[55] N. Spinosa in Nicola Spinosa (ed.), *Francesco Solimena (1657 – 1747) e le Arti a Napoli*, 2 voll., Roma 2018, I, pp. 508-509, cat. 245.

[56] Marina Causa Picone, *Disegni della Società Napoletana di Storia Patria*, Napoli 1974, p. 57, cat. 302 e fig. 93.

[57] Dati tecnici e immagine recuperabili all'indirizzo https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/83d4ad14-09ad-4af6-aad9-51e3dea078ec (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[58] N. Spinosa in N. Spinosa (ed.), *Francesco Solimena*, cit., I, pp. 280-281, catt. 97a-1.

[59] https://www.calcografica.it/disegni/inventario.php?id=D-FN14115 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[60] Per un tentativo di ricostruzione dell'artista si rinvia a V. Farina in E. De Nicola - V. Farina, cit., pp. 16, 284-287, cat. 75.

[61] Dati tecnici e immagine recuperabili all'indirizzo https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/379fc141-9aa3-4ca3-a4ff-b4ab373dc2e9 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[62] Sul dipinto, Oreste Ferrari - Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992, I, pp. 283-284, cat. A204; l'immagine è recuperabile al link https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500371797 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[63] Penna e inchiostro grigio scuro, acquarello grigio su disegno preliminare a matita nera su carta, 252 x 210 mm; iscritto in basso a destra "Pietro Testa".

[64] N. Spinosa in N. Spinosa (ed.), *Francesco Solimena*, cit., I, p. 587, cat. B10.

[65] Ivi, I, pp. 484-485, cat. 224a.

[66] M. Pisani in *Caravaggios Herben. Barock in Neapel*, herausgegeben von Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra, Heiko Damm für das Museum Wiesbaden, catalogo della mostra (Wiesbaden, Wiesbaden Museum, 14 ottobre 2016-12 febbraio 2017), München 2016, pp. 532-535, cat. 194.

[67] Dati tecnici e immagine al link https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/ccc93654-3dd0-4c02-a5ad-b6b46f5186f9 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).

[68] https://umma.umich.edu/objects/rebecca-taking-leave-of-her-family-1954-2-53/ (consultata il 24/10/24, h. 18.00).
[69] Cristiana Romalli, *Solimena, il 'Disegno' e i collaboratori della bottega*, in N. Spinosa (ed), *Francesco Solimena*, cit., II, pp. 165-166, cat. D54.
[70] Dati tecnici e immagine all'indirizzo https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/5c72c58f-db22-4be0-94ca-6e174459d7e7 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).
[71] https://www.khm.at/objektdb/detail/1804/ (consultata il 24/10/24, h. 18.00); sul dipinto, N. Spinosa in N. Spinosa (ed), *Francesco Solimena*, cit., I, pp. 550-551, cat. 277.
[72] https://www.khm.at/en/objectdb/detail/1808/?offset=1&lv=list (consultata il 24/10/24, h. 18.00); W. Prohaska in Wolfang Prohaska - Nicola Spinosa (edd.), *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale. 1707-1734*, catalogo della mostra (Vienna, Napoli 1993-1994), Napoli 1994, pp. 260-261, cat. 60.
[73] Eric Pagliano *Dessins italiens*, cit., p. 206 e fig. 1, 211, nota 197.
[74] Paris, Ader Auction, 29 maggio, 2020, lotto 74: https://www.ader-paris.fr/en/lot/103635/11882818-francesco-la-marra-naples-1710sort=num& (consultata il 24/10/24, h. 18.00).
[75] https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/0a599e69-02d8-4b3e-8143-bac8df57da51 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).
[76] https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/bd0422d6-5f19-49e4-9a20-ce1646dfcf97 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).
[77] E. Pagliano, *Dessins italiens*, cit., p. 206, non riprodotto.
[78] *Ibidem*, non riprodotto.
[79] https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/5b7915a8-a6f4-4fe9-afed-1bfdfe6e58a4 (consultata il 24/10/24, h. 18.00).
[80] https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/6b0a121e-35a9-4aca-bac4-abc23f9cf05a (consultata il 24/10/24, h. 18.00); C. Romalli *Solimena, il 'Disegno'*, in N. Spinosa (ed), *Francesco Solimena*, cit., II, p. 235, cat. D111.
[81] N. Spinosa in N. Spinosa (ed), *Francesco Solimena*, cit., I, p. 526, al cat. 253.
[82] C. Romalli, *Solimena, il 'Disegno'*, in N. Spinosa (ed), *Francesco Solimena*, cit., II, p. 232, al cat. D109.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 179-185
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0315

Pietro Tenerani e Luigi Poletti: storia di un'amicizia

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, p. 372

Rita Randolfi
Independent researcher

Pietro Tenerani (1789 –1869) è stato lo scultore più acclamato e ricercato dell'Ottocento, dopo Canova. Le sue opere, infatti, travalicarono i confini dell'Europa, raggiungendo la Russia, l'America latina e gli Stati Uniti, contribuendo a divulgare le teorie puriste oltre oceano. L'artista raggiunse il successo in virtù della sua capacità di restituire la psicologia dei personaggi rappresentati, sia nei monumenti ufficiali, destinati alle piazze, sia in quelli sepolcrali, che nei ritratti a mezzo busto, di cui è stato il maggior interprete, fornendo una vera e propria documentazione iconografica sulle personalità della sua epoca. Bisogna altresì evidenziare come l'indubitabile talento non fosse l'unica dote dello scultore, la sua indole amabile lo aveva, infatti, reso popolare tra i nobili, la borghesia ed i colleghi.

Il nome di Luigi Poletti (1792-1869) è legato indissolubilmente al restauro della basilica di San Paolo fuori le mura distrutta dall'incendio del 1823, ma le sue realizzazioni religiose, la basilica di S. Maria degli Angeli ad Assisi, il Santuario di Nostra Signora di Chiavari, la chiesa San Venanzio a Camerino e civili come i teatri di Rimini e Fano, le conoscenze approfondite in materia di scavi archeologici, nonché gli studi sui ponti di ferro sospesi, fanno di lui una figura di spicco, capace di coniugare il linguaggio neoclassico con l'innovazione tecnologica, pur restando fedele ad una grammatica costruttiva di stampo tradizionalista.

Questa ricerca intende illustrare un aspetto inedito del carattere di Pietro Tenerani e di Luigi Poletti: la loro amicizia, un legame così forte che ebbe ripercussioni anche sulle scelte artistiche di entrambi e che li accompagnò tutta la vita, in un continuo scambio di idee e progetti che contagiarono anche altri colleghi del tempo.

Per lo scultore Pietro Tenerani e l'architetto Luigi Poletti l'arrivo a Roma non rappresentò soltanto un'occasione per perfezionare gli studi e per affermarsi dal punto di vista professionale, ma anche un luogo d'incontro destinato a far sbocciare una sincera e duratura amicizia.

Tenerani lasciò Carrara per la città eterna nel 1814. Qui venne ospitato dagli zii Cardelli nell'omonimo palazzo di via del Babuino, di fronte alla chiesa di Sant'Atanasio de' Greci[1] , dove Giuseppe

CC BY ND

Figura 1. Palazzo Tenerani in via delle Quattro Fontane 173, Roma.

Cardelli (1769-1822), architetto, teneva aperto lo studio di scultura del fratello Domenico (1767-1797), venuto a mancare una ventina d'anni prima. In questo ambiente Pietro si esercitava di giorno, mentre la sera frequentava la scuola del nudo dell'Accademia di Francia[2].

Sul finire del 1815 il carrarino venne in contatto con Bertel Thorvaldsen (1770-1844) che gli offrì di diventare suo assistente negli atelier di piazza Barberini. Iniziò quindi una proficua collaborazione[3]. In seguito ai dissapori riguardanti la commissione del monumento di Eugenio di Behaurnais, durante il periodo di permanenza del Thorvaldsen a Copenaghen[4], e successivamente al suo ritorno nell'Urbe, Tenerani decise di mettersi in proprio e di acquistare altri locali[5], il primo dei quali, situato in via delle Colonnette Barberini 33[6]. Il contratto, risalente al 2 agosto 1826 e accompagnato dalla stima di Luigi Poletti e Nicola Cavalieri (1788-1867), costituisce la prima prova certa che Tenerani e l'architetto modenese si conoscessero.

Poletti giunse nella città eterna nel 1818, grazie ad una pensione fornita dal Ministro dell'istruzione del ducato di Modena, Luigi Rangoni. A Roma si specializzò in ingegneria e frequentò come uditore i corsi dell'Accademia di San Luca[7], dedicandosi con passione allo studio dell'antico.

Dopo aver progettato una serie di ponti sospesi, Ripetta, Ponterotto, il teatro smontabile di palazzo Venezia, e aver realizzato una grande opera idraulica a Castel Madama, l'architetto si dedicò alla ristrutturazione del palazzo del conte modenese Lazzaro Ceccopieri in via Montecatini, andato successivamente distrutto, ma di cui rimane il progetto[8]. Questo intervento può essere interpretato come la sintesi della sua poetica riguardo l'edilizia civile. La facciata con il bugnato liscio, l'ordine gigante delle paraste e gli ornati in stucco riflettevano la sua idea di classicismo, improntato allo stile del Cinquecento italiano e soprattutto al Palladio. Le stesse caratteristiche si rintracciano nei disegni realizzati per la casa di Tenerani in via delle Quattro Fontane. Lungo quella strada, infatti, lo scultore toscano, che di lì a breve avrebbe ottenuto l'altisonante titolo di cavaliere, acquistò alcuni immobili adiacenti al fine di creare un unico palazzo, piuttosto ampio, in cui ospitare una gipsoteca personale. L'idea canoviana della costituzione di una raccolta di gessi, che potesse servire da laboratorio di idee per giovani artisti e che rendeva imperitura la fama del proprietario, contagiò molti scultori, come Thorvaldsen, Bartolini, Vela, Tadolini, Pietro Canonica e naturalmente lo stesso Tenerani[9]. Il primo agosto del 1833, quindi, Pietro comprò da Luigi Serpetti il fabbricato corrispondente ai civici 173, 174, 175 e 176 di via delle Quattro Fontane, costituito da due botteghe al pian terreno, due piani superiori, un cortile con pozzo, fontana e cantine sottostanti[10] [fig. 1].

Dal 1838 al 1842 Poletti fu incaricato della ristrutturazione dello stabile, per il quale realizzò una serie di progetti conservati nella Biblioteca Civica di Modena[11], in cui mise a punto ogni particolare: gli ornati e i parapetti delle finestre, i portoni, il basamento, la facciata, il cornicione finale, le piante e le sezioni. L'occasione fu determinata dal matrimonio di Pietro con Lilla Montobbio (1815-1886) celebrato nel 1842[12]. Secondo la preziosa testimonianza del Raggi, lo scultore non si servì soltanto del Poletti, ma affidò al pittore ferrarese Alessandro Mantovani (1811-1892) il compito di dipingere alcune sale[13].

Nella Collezione Disegni e Mappe dell'Archivio di Stato di Roma è conservato il progetto firmato da Poletti, e approvato dagli accade-

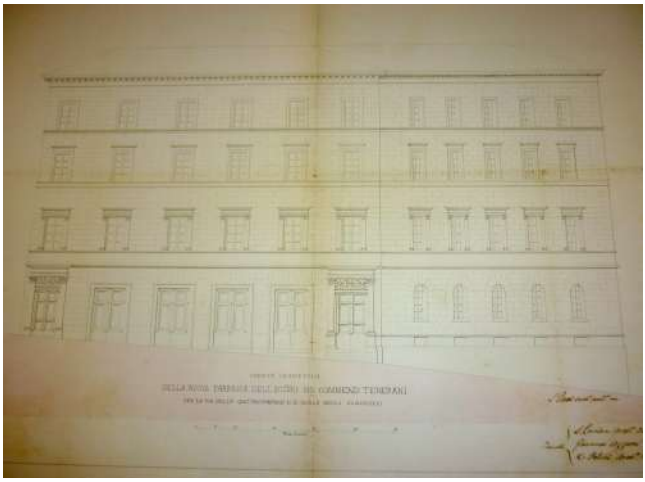


Figura 2. Luigi Poletti, *disegno del palazzo Palazzo Tenerani in via delle Quattro Fontane*; Figura 3. Palazzo Tenerani in via delle Quattro Fontane 173, particolare del portone di ingresso al civico 173, Roma.

mici Giovanni Azzurri (1792-1858), Luigi Canina (1795-1856), e Clemente Folchi (1780-1868)[14] [fig. 2], ma rispetto a quanto effettivamente costruito si scorgono alcune differenze. Originariamente l'edificio doveva essere di tre piani, ognuno con sei finestre, decorate in maniera sempre più semplice man mano che si saliva dal primo al terzo livello. Al pian terreno i due portoni principali erano posizionati ai lati dell'edificio, affiancati da lesene con capitello corinzio e sormontati da una decorazione a stella; l'accesso verso piazza Barberini era anticipato da scalini, che seguivano l'andamento in discesa di via delle Quattro Fontane, mentre al centro erano previste altre quattro aperture, tipo portoncini[15].

Oggi il palazzetto è formato soltanto da due livelli, oltre il pian terreno ed il portone di ingresso è uno soltanto, corrispondente al civico 173 [fig. 3], seguito da tre altre aperture, trasformate in esercizi commerciali. La facciata presenta sia nell'elaborato grafico che nel casamento finito un bugnato liscio, che si dispone a raggiera sopra le aperture del pianterreno. Una piattabanda orizzontale divide quest'ultimo dal primo, le cui finestre sono incorniciate da lesene con capitello corinzio che sorreggono un architrave piatta. Nel disegno e nella realtà le finestre del secondo piano sono come quelle del primo e sono divise in senso verticale da quattro filari di finti mattoni a bugnato liscio e da una cornice con motivi ornamentali a ondine, assenti nell'elaborato. Il cornicione finale alterna metope e rosette. L'insieme risulta di un'eleganza sobria e raffinata che riflette in pieno le idee del suo autore.

In questa casa Tenerani era solito ospitare amici, intellettuali e artisti, tra i quali Tommaso Minardi (1787-1871), Salvatore Betti (1792-1882), il principe Michelangelo Caetani (1804-1822)[16] e lo stesso Poletti, tutti personaggi legati alla corrente purista[17].

Si ignora la data esatta in cui Poletti e Tenerani si conobbero: il cantiere del restauro di San Paolo fuori le mura sicuramente rappresentò un momento importante per il consolidamento della loro amicizia. Nel 1833, lo stesso anno in cui Tenerani acquistò lo stabile di via delle Quattro Fontane, Poletti era stato designato da papa Gregorio XVI coadiutore di Pasquale Belli (1752-1833), ma alla morte di questi, divenne il direttore dei lavori[18]. Il modenese abbandonò l'idea del restauro archeologico, che costituiva l'argomento di un acceso dibattito, per trovare soluzioni più moderne, che tuttavia sortirono l'effetto di un irrigidimento delle forme. Le parti più riuscite furono considerate il campanile e la cappella di San Benedetto, la cui statua fu eseguita tra il 1839 ed il 1845 proprio dal Tenerani. Lo scultore si

Figura 4. Pietro Tenerani, *Busto di Luigi Poletti*, gesso cm 45, Modena, Istituto Superiore "Adolfo Venturi".

ispirò ad Arnolfo di Cambio per proporre un'immagine monumentale e ieratica al contempo, in cui la severità purista si sposava con la correttezza accademica, basata sull'imitazione dell'antico[19] . Pietro si recò spesso a san Paolo per studiare la collocazione migliore della sua opera in relazione alle fonti di luce dell'ambiente ospitante, la cui struttura a volta, ispirata alle terme romane, conferiva allo spazio, allora come oggi, una forma elegante ed astratta, fuori del tempo. Il risultato finale, pertanto, si deve anche all'intervento di Pietro, che seppe ben interpretare e armonizzare il proprio linguaggio con quello dell'amico.

Nel 1843, per ringraziare Poletti del suo progetto per la casa di via delle Quattro Fontane, Tenerani gli dedicò un busto in gesso, firmato e datato a tergo, che recava i punti per la trasposizione in marmo. Si ignora se tale modello fosse lo stesso ritrovato casualmente nel 2004 nella soffitta dell'Istituto di Istruzione Superiore "Adolfo Venturi" di Modena, che, come registrato nell'inventario del 1871, venne donato da Carlo Tenerani (1845-1929) per permettere a Carlo Baraldi (1860-1938) di scolpire la statua dell'architetto da collocarsi nell'atrio della biblioteca a lui dedicata nel palazzo dei Musei [Fig. 4][20] . Infatti, la data 1843 compare anche dietro il busto in marmo conservato nell'Accademia di San Luca di Roma. Nell'elenco delle opere che l'artista teneva nei suoi atelier sono ricordati, tra i marmi non finiti, un "busto più grande del vero" del Poletti, ubicato nello studio con l'entrata dalla salita delle Quattro Fontane n. 15, e un altro "Ritratto in busto" sistemato nel secondo vano dell'atelier con l'ingresso in vicolo delle Colonnette n. 18. Il Raggi nel 1875 registrò al n. 130 della quinta sala del palazzo di via Nazionale: "Luigi Poletti, da Modena, architetto e scrittore di arti e di antichità. Il marmo è nel teatro di Rimini da lui architettato, nella sala dell'Accademia di S. Luca[21] e nel suo sepolcro in S. Paolo, della qual chiesa fu pure architetto". Lo stesso Raggi nell'edizione del 1880 menzionava il busto di Luigi come eseguito nel 1864 e dunque scolpito per il suo monumento sepolcrale[22] . Quest'ultimo ritratto è molto simile agli altri conosciuti uno, come già detto, all'Accademia di San Luca del 1843, e l'altro conservato nel teatro Amintore Galli di Rimini[23] , del 1857. L'architetto è rappresentato a petto nudo e con un mantello sulle spalle. Nella replica riminese la bocca presenta le labbra leggermente dischiuse. L'espressione seria del volto, l'abbigliamento all'antica si giustificano tenendo conto delle destinazioni ufficiali. Viceversa, il gesso di Modena pare rivolto ad un contesto più intimo, familiare. In ogni caso si può ragionevolmente supporre che Tenerani avesse modellato più gessi con i tratti somatici dell'amico.

Intanto Poletti ricevette altri incarichi dallo stesso Pietro, che progressivamente acquistò diversi immobili sulla via delle Quattro Fontane, compreso quello in cui abitava il suo collaboratore Salvatore Revelli, al fine di costituire una sorta di isolato dedito alla produzione e alla vendita di marmi e di gessi. Non si dimentichi, infatti, che tutta la zona intorno a piazza Barberini era disseminata di atelier di scultori che sfruttavano l'abbondanza di acqua di

quell'area geografica, particolarmente frequentata da intellettuali e turisti. Poletti, per giunta, negli anni Sessanta dell'Ottocento, realizzò anche la chiesa ed il collegio degli Scozzesi, rimasto incompiuto, sempre sulla stessa strada.

Luigi risulta persino il maestro del figlio dello scultore, Carlo, che divenne ingegnere, architetto, fotografo e consigliere comunale. Fu lui a firmare il progetto per il nuovo palazzo su via Nazionale, coronando il sogno del padre di allestire una casa museo[24] . Pietro aveva comprato il consistente lotto di terreno direttamente dal De Merode nel 1866[25] e Carlo, una volta edificato il palazzo, curerà l'esposizione dei gessi, come testimoniato dal Raggi, che ne fornì un accurato catalogo nel 1875 e ancora nel 1880[26] .

Ad avvalorare il rapporto d'amicizia tra Pietro e Luigi soccorre il testamento di quest'ultimo, rogato il 22 settembre del 1867, due anni prima della morte sopraggiunta a Milano il 2 agosto del 1869, dopo un malore che lo colse improvvisamente sul lago Maggiore, mentre ispezionava le colonne di granito rosso per la basilica ostiense. Sin dalle prime battute l'architetto, desiderando essere tumulato nella navatella laterale davanti la cappella di San Lorenzo nella basilica di San Paolo[27] , dichiarò: "collocandovi con breve iscrizione il busto, che la dolce amicizia del celebre Tenerani volle generosamente sculpirmi". Degno di attenzione l'aggettivo "dolce" utilizzato per definire un legame evidentemente solido, ulteriormente suggellato dal regalo, espressamente citato nel testamento, di una tavola con l'*Incoronazione della Vergine*, di Vincenzo Pagani (1490-1568), detto scolaro di Raffaello. Nell'inventario dei beni di Tenerani[28] compariva un quadro descritto come antico e su tavola con lo stesso soggetto, ma attribuito dal redattore del documento, Roberto Bompiani (1821-1908), professore dell'Accademia di San Luca, a Francesco Bianchi Ferrari (1447-1510). Mancando le dimensioni in entrambe le carte, si può cautamente avanzare l'ipotesi che il dipinto possa identificarsi nel dono di Poletti, il quale, come se non bastasse, nell'elenco degli amici più cari menzionava al primo posto proprio il Tenerani. Inoltre, tra gli oggetti della collezione che l'architetto vietava di mettere in vendita, è registrato "Il busto in marmo dell'Ariosto del celebre Tenerani"[29] . Il prototipo in gesso veniva ricordato dal Raggi nel 1875, nella terza sala del palazzo di via Nazionale n. 369, segnato al n. 45, e ancora nel 1880 tra le opere eseguite nel 186430 , mentre non si rintraccia nell'inventario dello scultore del 1870[31] .

Un'ulteriore conferma dell'amicizia tra i due artisti è fornita dalla ricca biblioteca di Pietro, costituita da quasi quattrocento volumi, tra i quali compariva *Delle genti e delle arti primitive d'Italia* del Poletti nella preziosa edizione del 1838.

Dunque, tra il carrarino e l'architetto emiliano si sviluppò un rapporto di stima e d'affetto che oltrepassò i confini dei comuni interessi artistici, della condivisione degli ideali puristi, della collaborazione nel cantiere di San Paolo f.m.[32] . Tali sentimenti dissipano quell'aura di personaggio vendicativo che Adamo Tadolini aveva voluto costruire attorno al rivale Pietro, il quale, pur non essendo nominato esplicitamente, venne sospettato di essere l'artefice di incursioni nello studio di via del Babuino, e di aver danneggiato alcuni gessi ivi esposti, in particolare il gruppo di *Teseo e Arianna*[33] .

Tenerani, viceversa, intratteneva rapporti cordiali con i colleghi, promuovendo soprattutto i giovani, le cui residenze erano prossime alla sua, in via delle Quattro Fontane. Inoltre, il figlio Carlo affidò l'ultimazione di alcune delle opere del padre agli allievi più quotati, come Tommaso Cardelli (1808ca-1893) e Giovanni Anderlini (1821- ?), che spesso erano comparsi come testimoni negli atti giudiziari concernenti Pietro. Anderlini, per giunta, secondo quanto riportato dal Raggi, collaborò con Carlo anche per la sistemazione dei gessi e dei bozzetti del maestro nella Galleria del nuovo palazzo Tenerani in via Nazionale[34] .

L'attenzione verso i giovani era del resto un altro elemento in comune che lo scultore aveva con il suo amico. Poletti, infatti, aveva insegnato dal 1849 al 1853 presso l'Accademia di San Luca, pubblicando alcuni trattati come *Geometria applicata alle Arti belle e alle Arti meccaniche* (1846) e *Introduzione alle lezioni di Architettura Pratica* (1849-1850), e istituendo nel 1859 persino un concor-

so, che recava il suo nome, finalizzato al perfezionamento degli studi di architettura.

Pietro e Luigi, provenienti da due città diverse, con esperienze differenti alle spalle, a Roma si frequentarono e si sostennero vicendevolmente fino alla morte, giunta incredibilmente nello stesso anno, a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro; lo scultore toscano, infatti, si spense il 14 dicembre del 1869. Carlo, dunque, portò avanti, in un certo senso, l'eredità di entrambi, concretizzando il sogno del genitore, grazie a quanto aveva appreso dal suo professore Poletti. Anche il Raggi lo intuì quando scrisse: "Ma non sarà fuor di luogo né senza peso accennare ai principali bozzetti che lasciava e che furono raccolti in una particolare sala della galleria dall'affettuoso figliolo, il quale scolaro del Poletti, fece egli di sua architettura il sontuoso palazzo di via Nazionale, ove il padre aveva acquistata l'area, ed egli con religiosa sollecitudine, raccoglieva le opere ed il nome glorioso di lui e commetteva all'Anderlini l'ordinamento di queste opere"[35].

Dunque, l'amicizia tra Tenerani e Poletti, dimostrata da numerose prove di stima e da doni reciproci, rappresenta un esempio di confluenza di esperienze umane ed artistiche che trova in un certo senso la sua piena realizzazione nella figura di Carlo Tenerani. Questi, grazie alla formazione presso il Poletti divenne uno stimato architetto e ingegnere che realizzò il sogno del padre di costruire il nuovo palazzo Tenerani in via Nazionale, all'interno del quale ospitare la gipsoteca.

Ma l'eredità lasciata dai due amici non coinvolse soltanto Carlo; gli anni di insegnamento di Luigi, la gipsoteca e gli atelier degli scultori aperti con il contributo economico e l'appoggio morale di Pietro esercitarono un influsso importante sulla generazione successiva, ancora poco conosciuta, che studi futuri potrebbero approfondire, ponendo particolare attenzione alle dinamiche collaborative tra gli artisti.

Note

Oreste Raggi, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani, del suo tempo e della sua scuola*, Firenze 1880, pp. 66, 67, 497: «Avea in quell'epoca (1815) il mio studio di scultura incontro la chiesa de' Greci su via del Babuino». Stefano Grandesso, *Pietro Tenerani* (1789-1869), Cinisello Balsamo 2003; Rita Randolfi, *Di padre in figlio: genesi della gipsoteca di Pietro Tenerani*, in Mario Guderzo (a cura di) *Abitare il Museo. Le case degli scultori*, Atti del terzo convegno internazionale sulle gipsoteche, Possagno 4-5, maggio 2012, Crocetta del Montello (TV) 2013, pp. 193-201; EAD., *Gli ateliers e le case di Pietro Tenerani: un esempio di scultore imprenditore di se stesso,* in "Lazio Ieri e Oggi", 2019, Anno 55, n. 7/9, 626 (luglio-settembre 2019), pp. 305-314.

[2] Jørgen Birkedal Hartmann, *La triade italiana del Thorvaldsen. Alcune considerazioni su temi mitologici e cristiani*, in "Antologia di belle Arti", 23, 24, 1984, pp. 90-91; Elena Di Majo, Stefano Susinno, *Pietro Tenerani, da allievo di Thorvaldsen a protagonista del purismo religioso romano. Una traccia biografica*, in Elena Di Majo, Bjarne Jørnaes, Stefano Susinno (a cura di), *Bertel Thorvaldsen, 1770-1844*, catal. della mostra (Roma Galleria Nazionale d'Arte Modena, 31 ottobre 1989-28 gennaio 1990), Roma 1989, pp. 313-317.

[3] Durante il tempo libero Tenerani si recava a scolpire nello studio dei Cardelli. Cfr. O. Raggi, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani* … cit., p. 499: «Non tralasciai però di ritenere uno studio che avevo preso in via del Babuino contro la chiesa de' Greci fino al 1820, e poi in piazza Barberini. Nelle ore delle quali poteva disporre interamente per me, lavorai in quello al Babuino».

[4] J. B. Hartmann, *La nascita di un monumento Neoclassico eseguito a Roma ed eretto a Monaco di Baviera*, in J. B. Hartmann, *Thorvaldsen a Roma*, Roma 1959, pp. 11-44, R. Randolfi, *Una finestra sugli atelier di Fabris, Thorvaldsen e Tadolini: le "Memorie di Roma" di Giovanni Corboli Bussi,* in Mario Guderzo - Giuseppe Pavanello (a cura di), *Gli ateliers degli scultori*, Atti del secondo convegno internazionale sulle gipsoteche, (Possagno 24-25 ottobre 2008), Possagno 2010, pp. 75-90; Ead., *Roma nell'Ottocento attraverso gli occhi di un adolescente. Il diario di viaggio di Giovanni Corboli Bussi, uno sguardo disincantato,* in "News Art, notizie dal mondo dell'arte", 2017.

[5] O. Raggi, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani,* cit., p. 501: «Da questo punto mi ritrovai nel mio studio di piazza Barberini e ne acquistai degl'altri, anziché scoraggiato, m'intesi rinvigorire lo spirito della mia carriera». Cfr. anche J.B. Hartmann, *La triade italiana del Thorvaldsen. Alcune considerazioni su temi mitologici e cristiani*, in "Antologia di Belle Arti" 23,24, 1984, pp. 90-91.

[6] Sugli acquisti di Tenerani si rinvia a: R. Randolfi, *Di padre in figlio: genesi della gipsoteca di Pietro Tenerani*, cit., pp. 193-201; Ead., *Gli ateliers e le case di Pietro Tenerani,* cit., pp. 305-314.

[7] Marco Dezzi Bardeschi, (a cura di), *Luigi Poletti architetto (1792-1869)*, catal. della mostra (Modena, Palazzo Comunale, 25 ottobre-6 dicembre 1992), Bologna 1992, p. 35.

[8] Franco Ceccopieri Maruffi, *Luigi Poletti architetto modenese a Roma*, in "Strenna dei Romanisti", 46, 1986, pp. 111-122; Idem, *Luigi Poletti architetto modenese a Roma,* in "Atti e

Memorie, Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi", 10, 1988, pp. 309-316.

[9] Stefano Susinno, *Artisti a Roma in età di Restaurazione. Dimore, studi e altro*, in *Ateliers e case d'artisti nell'Ottocento*, Atti del Seminario, Volpedo 3-4 giugno 1990, pp. 59-70; Idem, *Il sistema degli ateliers a Roma*, in Manlio Pastore Stocchi (a cura di), *Il primato della scultura, fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, Bassano del Grappa 2004; Si confrontino anche tutti gli interventi contenuti in Mario Guderzo, (a cura di), *Abitare il Museo. Le case degli scultori*, cit.

[10] R. Randolfi, *Di padre in figlio: genesi della gipsoteca di Pietro Tenerani,* cit., p. 195.

[11] M. Dezzi Baldeschi, (a cura di), *Luigi Poletti architetto,* cit., pp. 155-156.

[12] I due corpi di fabbrica, che come accuratamente descritto nell'atto del 1833, appartenevano inizialmente a due proprietari diversi, vennero ridotti ad un unico casamento da Camillo Serpetti, padre di Luigi, che lo cedette al Tenerani.

[13] O. Raggi, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani,* cit., p. 217: «Fece ristorare la casa che abitava da più anni e che aveva acquistato in via delle Quattro Fontane 173, non grande, ma atta a lui, di soli due piani, a destra di chi da Piazza Barberini prenda a salire, poco prima della chiesa e del Collegio degli Scozzesi. Questo restauro affidò al suo amico Luigi Poletti, architetto di gran fama, e volle che fosse dipinta alla pompeiana da Alessandro Mantovani».

[14] R. Randolfi, *Di padre in figlio,* cit., p. 195. Il progetto del palazzo di via Nazionale fu invece pubblicato da Giovanna Bonasegale, *Inventario di un ritrovamento: Opere di Bertel Thorvaldsen, Pietro Tenerani, Francesco Ferraresi, Amleto Cataldi in Palazzo Braschi*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma, VII Nuova serie, 1993, pp. 90, 92.

[15] Il progetto è diverso dall'attuazione anche perché lo scultore non riuscì ad acquistare la casa confinante con la sua, ad angolo con via degli Avignonesi, come dimostra una causa tra Pietro e i signori Vassalli proprietari dell'immobile. Ancora una volta Poletti fu l'autore della perizia di questo stabile. Tali documenti saranno oggetto di una prossima pubblicazione da parte della scrivente.

[16] Ilaria Sferrazza, *Pietro Tenerani artista e amico della famiglia Caetani. Opere e documenti* in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", XXXII, 2018, pp. 91-110.

[17] S. Grandesso, *Pietro Tenerani* (1789-1869), cit., p. 116.

[18] Elisabetta Pallottino, *La ricostruzione della basilica di San Paolo fuori le mura*, in "Roma moderna e contemporanea", 20, 2012, pp. 701-743; Yuri Strozzieri, L*uigi Poletti: gli orientamenti del restauro nella prima metà dell'Ottocento: stile, filologia e storia*, Roma 2021.

[19] S. Grandesso, *Pietro Tenerani* (1789-1869), cit., p. 160.

[20] Questo stesso modello fu anche utilizzato da Guglielmo Troscher per il busto in piazza Bucarest a Roma.

[21] S. Grandesso, *Pietro Tenerani,* cit., p. 114, fig. 102.

[22] O. Raggi, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani*, cit., p. 156.

[23] Genesio Morandi Rimondini, *Il teatro di Rimini dell'architetto Luigi Poletti*, Rimini 2000; Giulio Zavatta, *Un nuovo disegno di Francesco Coghetti per il sipario del teatro di Rimini e alcune considerazioni iconografiche alla luce di una lettera di Luigi Poletti*, in "Romagna arte e storia", 107, 2017, pp. 85-96; Y. Strozzieri, *Prime riflessioni di Luigi Poletti sull'architettura teatrale: utopie accademiche del primo Ottocento romano*, in Maria Grazia Turco, (a cura di), *Dal teatro all'italiana alle sale cinematografiche*, Roma 2017, pp. 39-48.

[24] O. Raggi, *Opere di scultura di Pietro Tenerani raccolte nella Galleria del Palazzo Tenerani in via Nazionale n. 359,* Roma 1875; Idem, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani,* cit., p. 572; G. Bonasegale, *Inventario di un ritrovamento: Opere di Bertel Thorvaldsen, Pietro Tenerani, Francesco Ferraresi, Amleto Cataldi in Palazzo Braschi*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma, VII Nuova serie, 1993, pp. 90-92.

[25] R. Randolfi, *Di padre in figlio,* cit., p. 197.

[26] I locali destinati alla gipsoteca erano in tutto sei, cinque di dimensioni normali, il sesto in forma di una vera e propria galleria, costruita sull'esempio del Braccio Nuovo di Raffaele Stern in Vaticano. Raggi (*Della vita e delle opere di Pietro Tenerani* … cit., p. 573) ne pubblicò una fotografia, da cui si vede, che l'ambiente era diviso in tre spazi quadrati da arcate sorrette da poderose colonne e prende luce da cinque lucernai collocati sulle volte. Un lato corto termina ad abside ed accoglie la colossale statua del *Salvatore* per il monumento a Pio VII. In alto, su entrambi i lati sono sistemati i busti-ritratti, ai lati le statue colossali, e al centro la *Psiche svenuta.*

[27] Anna Lisa Genovese, *Monumenta, Memoriali di artisti nelle Chiese di Roma*, Roma 2024, pp. 432-433. Nell'atto è contenuto anche il disegno, di pugno dell'architetto, dell'esatta ubicazione della tomba.

[28] R. Randolfi, *Gli inventari dei beni di Pietro e Giuseppe Tenerani: documenti per scoprire e datare nuove opere, in* "Ricche Minere", Anno 3, numero 5, (giugno 2016), pp. 124-132. Per la trascrizione completa dell'inventario dello scultore si rinvia a R. Randolfi, *L'inventario inedito dei beni di Pietro Tenerani (trascrizione completa) e il Vis a vis "Tenerani Spina" a palazzo Braschi,* in "About art on line", 8 settembre 2023.

[29] ASR., Trenta Notai Capitolini, notaio Pietro Fratocchi, uff. 21, 1869, III parte, c. 317e ss., Apertura del testamento del Commendatore Luigi Poletti 2 agosto 1869.

[30] O. Raggi, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani,* cit., 1880, p. 156.

[31] R. Randolfi, *L'inventario inedito dei beni di Pietro Tenerani (trascrizione completa),* cit.

[32] Carlo presentò al Comune di Roma il progetto per il nuovo palazzo, a quasi un anno esatto dalla morte del padre, il 13 dicembre del 1870 e nei dieci anni successivi lo costruì.

[33] Giulio Tadolini, *Ricordi autobiografici di Adamo Tadolini scultore vissuto dal 1788 al 1868, Roma 1900*, p. 165. Cfr. R. Randolfi, *Una finestra sugli atelier di Fabris, Thorvaldsen e Tadolini,* cit., p. 85.

[34] R. Randolfi, *Di padre in figlio,* cit., pp. 193-201.

[35] O. Raggi, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani,* cit., p. 344.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 187-198
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0316

Adriano, i pitagorici e i misteri di morte e rigenerazione. Riflessioni sull'architettura romana tra 117 e 138 d.C.

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, p. 373

Alessandra
Randazzo
Independent researcher

Animula vagula blandula
Hospes comesque corporis,
Qua nunc abibis in loca
Pallidula rigida nudula,
Nec, ut soles, dabis iocos …[1]
[P. Elio Adriano, Imperatore]

L'ultimo componimento dell'imperatore Adriano (76 d.C. – 138 d.C.) e il suo rivolgimento diretto all'anima sono l'ultima tappa di un percorso spirituale e filosofico durato tutta una vita. Nel percorso biografico dell'imperatore, nella sua filosofia, nei suoi atti e nelle sue opere architettoniche (che fossero da lui commissionate o progettate) si custodiscono molteplici tracce e prove della ricerca di un'armonia interiore e del mondo, dei misteri di morte e rigenerazione, della ricerca di una sapienza totale e del mito dell'anima.

La poesia che Adriano compone in punto di morte costituiva il sunto, il punto di arrivo di una ricerca lunghissima e infaticabile, che traeva origine da culti antichissimi. Il legame tra questi e l'imperatore fu la cultura greca, con cui Adriano entrò in contatto durante gli anni della sua formazione grazie a Plotina (55 ca. d.C. – 121 d.C) [2]. In particolare, l'epicureismo e il Neopitagorismo diventarono oggetto di un interesse marcato che permase e influenzò tutta la sua vita; ma delle due a determinare le più importanti decisioni della sua carriera fu la scuola pitagorica. Questo risulta evidente, per esempio, già dai versi che Adriano dedicò in punto di morte alla sua anima[3]. Per gli epicurei, infatti, l'anima era mortale, poiché composta di atomi come il corpo e quindi, come esso, finita[4]; al contrario, per i pitagorici, dopo la morte del corpo l'anima trasmigrava per reincarnarsi in corpi sempre diversi, fino al totale affrancamento della materia[5].

La scuola pitagorica affonda le sue radici nel VI sec. a.C. Fondata da Pitagora di Samo (580/570 a.C. – 495 a.C.), presenta dogmi e precetti derivati da culture e filosofie prevalentemente orientali, frutto dei viaggi del filosofo in Oriente e dei contatti con Egizi, Caldei, Persiani, Ebrei e Indiani[6]. Riferimenti alla Metempsicosi, per esempio, si ritrovano proprio nelle indiane Upànişad[7] del IX-VIII sec. a.C. e si basavano principalmente su due nozioni diverse:

CC BY ND

Brahman e *Ātman*, rispettivamente il principio cosmico spirituale (che crea e a cui tutto torna dopo la morte), e il sé individuale, che però corrisponde al *Brahman*, non si distingue poiché sono due modi diversi di osservare la medesima realtà che si esprime sia nel cosmo che nel singolo individuo. La ricerca dell'armonia perduta tra cosmo e uomo è alla base della filosofia pitagorica ed è un punto sul quale ci si soffermerà fra poco, perché aiuterebbe a spiegare la morfologia di alcuni monumenti progettati da Adriano e di alcuni atti compiuti nella sua carriera imperiale.

Gli strumenti dei pitagorici per il ritrovamento di questa armonia perduta sono principalmente due: i numeri e la musica. I numeri sono la sostanza delle cose, sono l'ordine misurabile, hanno caratteristiche spaziali e geometriche e, mediante la conoscenza dei numeri e della matematica era possibile ripristinare l'ordine mediante uno schema di punti, linee, piani e solidi. Il numero è quindi alla base dell'architettura, perché ogni cosa vi è regolata e misurata[8]. E nello spiccato interesse di Adriano per l'architettura, nel suo impegno in prima linea nella costruzione di edifici nell'impero (letteralmente il suo mondo), si può riconoscere un primo indizio della sua volontà di comprendere l'armonia cosmica.

Anche su questo aspetto si tornerà a breve. Si è visto intanto che la musica era per i pitagorici un ulteriore strumento di comunione con l'universo, poiché trascina l'uomo in uno stato di estasi, in una dimensione fuori da sé, portandolo alla contemplazione eterna della realtà di *physis* o, in altre parole, a ritrovare un contatto con la dimensione divina del reale. E che Adriano praticasse sia il canto che la musica ce lo confermano le fonti, definendolo addirittura un esperto nell'arte del canto[9] al punto da fondare a Roma una scuola per le arti, l'*Athenaeum*[10].

Un punto fondamentale della teoria pitagorica riguarda il legame perduto dell'uomo con *Physis*. Originariamente gli uomini godevano di un intimo legame con le forze della Natura, erano connessi agli dèi e agli altri esseri viventi; ma nella storia del pensiero umano questo stato di grazia viene a rompersi, l'uomo cade e il legame viene spezzato.

> […] le culture umane – ad un certo punto del loro sviluppo – sentono reciso il legame con la madre *Physis* e avvertono la necessità di individuare persone capaci di percorrere a ritroso il cammino che la civiltà ha fatto e di recuperare il legame perduto. Ciò comporta un ritorno al grembo primordiale […] da cui poi il sapiente torna, come se nascesse nuovamente[11].

Il grembo primordiale, che per mezzo di caverna, tumuli o forme circolari ricorreva nella ritualità pitagorica, assume un ruolo preminente nell'opera architettonica adrianea, in quanto proprio il cerchio diventa, più ancora delle altre forme geometriche, il punto di partenza dei monumenti più celebri progettati dall'imperatore Adriano: il Pantheon, il Teatro Marittimo (il suo appartamento privato nella Villa a Tivoli), il Mausoleo, il Pecile di Villa Adriana.

Il ritorno al *Brahman*, il luogo ed energia che tutto crea e a cui tutto torna, è un percorso di morte, ove il sapiente simbolicamente muore per infine risorgere a nuova vita[12]. Viene rappresentato come un labirinto a spirale, una linea che

> raggiunge il centro, compie un giro e conduce all'esterno, ove ritorna a volgersi verso il cuore della figura[13].

Al centro di questo percorso unicursale

> si trova il Mondo dei Morti, da non intendere quale regno in cui i defunti trascorrono l'eternità, ma quale ventre primordiale, che annienta ma – allo stesso tempo – rigenera. Raggiungendo il centro del Labirinto, l'iniziato distrugge quindi il suo vecchio Io e ne emerge rinnovato[14].

Lo schema e il significato del Labirinto pitagorico sono fondamentali nell'opera architettonica di Adriano e negli atti del suo principato. Il processo cui sottopone Roma si spezza intenzionalmente dalla fase precedente sotto Traiano. In qualità di sapiente, Adriano

raccoglie le sorti dell'impero, distrugge gli esiti più recenti e ricomincia[15]. Il suo principato è un ventennio di rinnovamento.

Il mito della rifondazione di Roma. Il tempio di Venere e Roma, il Pantheon, il Mausoleo.

Uno straordinario programma edilizio era già cominciato sotto Traiano (53 d.C. – 117 d.C.) grazie al ricco bottino delle guerre daciche (101 d.C. - 106 d.C.), ma Adriano, diventato imperatore, non si limitò a interrompere alcuni degli interventi voluti dal predecessore. La sua attività edilizia fu complessa e volta a far passare un nuovo messaggio di pace: passato il periodo di guerra, bottino ed espansione, l'impero aveva bisogno di un ritorno all'equilibrio.

L'ideologia era quindi al centro: Adriano si affidò a edificazioni e rifacimenti per mostrare che il successore di Traiano era il nuovo Augusto (63 a.C. – 14 d.C.), fautore della *pax romana*, come provato dalla ristrutturazione di complessi architettonici costruiti da Agrippa (63 a.C. – 12 a.C.) nel Campo Marzio[16].

L'edificio più significativo voluto da Adriano fu il tempio di Venere e Roma. Situato tra la *Via Sacra* e l'anfiteatro *Flavio*, la sua costruzione iniziò intorno al 121 d.C., un anno fondamentale per l'imperatore poiché fu il momento in cui Adriano cominciò a veicolare l'idea che Roma fosse rigenerata e rifondata da lui. In quest'anno, infatti, non si colloca soltanto l'inizio dei lavori al Tempio, che in sé reca dei simboli di questa nuova ideologia, ma anche la coniazione di un *aureus* [fig. 1].

Figura 1. Aureo di Adriano del 121 con la rappresentazione della celebrazione del 874° Natale di Roma.

> che presenta la testa di Adriano rivolta a destra, al dritto, e un giovane uomo disteso avente una ruota nella mamuovere battaglino destra e un obelisco nella sinistra, al rovescio. L'iscrizione sul rovescio, ANN(o) DCCCLXXIIII NAT(alis) VR-B(is) P(rimum) CIR(censes) CON (stituit), prova che nel 121 fu commemorato l'anniversario della fondazione della città con dei giochi solenni celebrati nel circo[17].

Dopo infatti l'inaugurazione dei lavori del tempio, Adriano sostituisce alla festa dei *Palilia*, celebrata il 21 aprile, la cerimonia dei *Romaia*, compiendo così l'importante passaggio da un rito puramente pastorale, dedicato all'antico *numen* Pale per propiziare la fertilità del bestiame e dei campi, al festeggiamento dei Natali di Roma. La commemorazione dell'874° anniversario della nascita di Roma faceva parte di una propaganda finalizzata a diffondere l'idea che Adriano fosse il nuovo fondatore della città, il nuovo Romolo[18]. In questo contesto dunque si inserisce la progettazione del Tempio di Venere e Roma e non si può

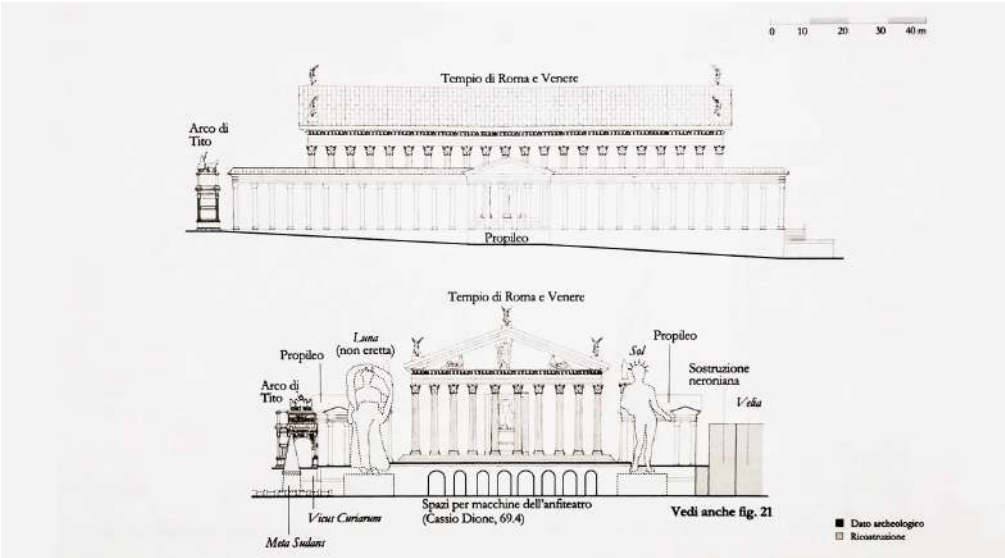


Figura 2. Ricostruzione del prospetto del tempio di Venere e Roma (tratto da A. Carandini - E. Papi, *Adriano. Roma e Atene*, Milano 2019, p.239, tav.18)

escludere che Adriano abbia inaugurato i lavori di costruzione lo stesso 21 Aprile 121 d.C.

Il tempio, decastilo, era una costruzione ampia, che sorgeva lì dove un tempo si trovava l'atrio della Domus Aurea di Nerone (37 d.C. – 68 d.C.), e posto su un podio orientato Est/Ovest. Due portici lo contornavano sul lato Nord e sul lato Sud e sulla sommità, al centro, sorgevano due celle adiacenti dedicate rispettivamente a Roma (cella Ovest) e a Venere (cella Est). Il frontone era decorato riccamente da sculture e rilievi[19] [fig.2].

La progettazione e la costruzione del tempio non furono prive di ostacoli, tanto più se si pensa che il suo architetto fu l'imperatore in persona, talvolta supportato dalla conoscenza tecnica dell'ormai anziano Apollodoro di Damasco (50/60 d.C – 130 d.C.), fedelissimo a Traiano. Intorno alla progettazione della statua votiva della Dea Roma, circola un racconto di Cassio Dione Cocceiano (163 d.C. – 229 d.C.) spesso male interpretato, in base al quale Adriano, al fine di mostrare le sue abilità progettuali, avesse fatto più volte recapitare i disegni del tempio ad Apollodoro, non senza domandare un'opinione. A proposito della dimensione delle statue delle dee, Apollodoro sentenziò che per le celle erano troppo alte e che, alzandosi, il soffitto non le avrebbe contenute. Non fu il commento in sé a condannare Apollodoro, poiché i rapporti tra l'architetto e l'imperatore erano pessimi da sempre; fu piuttosto il fatto fondamentale che Apollodoro contestasse la statua simbolo dell'ideologia adrianea: la dea Roma era raffigurata seduta, con lancia e scudo deposti al suo fianco, nell'atto di sostenere il *palladium* (simbolo di eternità)[20]. Non più armata, Roma guardava alla pace e all'equilibrio. Tuttavia, con le armi comunque al suo fianco, Roma si dimostrava dea sempre pronta a intervenire in caso di necessità, come accadde negli ultimi anni del principato di Adriano. La contestazione di Apollodoro, dunque, mostrava non soltanto la sua incomprensione della politica imperiale, ma anche una non proprio silenziosa simpatia verso quella fazione del senato avversa ad Adriano e ancora fedele alla memoria del suo predecessore conquistatore. E poiché Adriano, fautore di una nuova *pax romana*, esecrava i disordini, infine scelse di allontanare per sempre Apollodoro.

Anche Venere aveva la sua parte nell'ideologia Adrianea. La seconda "inquilina" del

tempio serviva a ricordare a Roma le sue origini antiche, poiché grazie a Enea, figlio di Venere, fu fondata la città. Non è quindi la Venere protettrice dei Giulii, su cui Augusto aveva fondato parte della sua propaganda di fecondità, ricchezza e prosperità in seguito alla restaurazione dell'ordine a Roma e nell'impero; si tratta di una divinità antica, materna e prodiga. Adriano intende quindi recuperare la definizione primigenia della dea[21] e con ciò si chiarisce la dedica del tempio a Venere e Roma: da una parte una Roma in riposo, pacificata, che guarda all'eternità; dall'altra una dea madre rassicurante che distoglie i suoi figli dalla paura per un futuro possibilmente incerto: sotto la sua protezione, Roma può essere ricca e fulgida anche senza guerre e bottini.

Un ultimo appunto sul tempio riguarda la sua collocazione. Come ricorda Alberto Giudice:

> In tutti i modi, è da ricordare che anche il luogo scelto per l'installazione del tempio evidenzia come questo complesso sacro sia legato all'idea della rifondazione di Roma. L'edificio fu installato lungo la via Sacra e la cella consacrata alla dea Roma fu orientata a Ovest, vale a dire di fronte al tempio dei Penati che erano i guardiani dell'eternità della città. La scelta di orientare la cella della Dea Roma verso il tempio dei Penati veicola l'idea che la divinità, quindi la città, fosse protetta da coloro che ne salvaguardavano l'eternità[22].

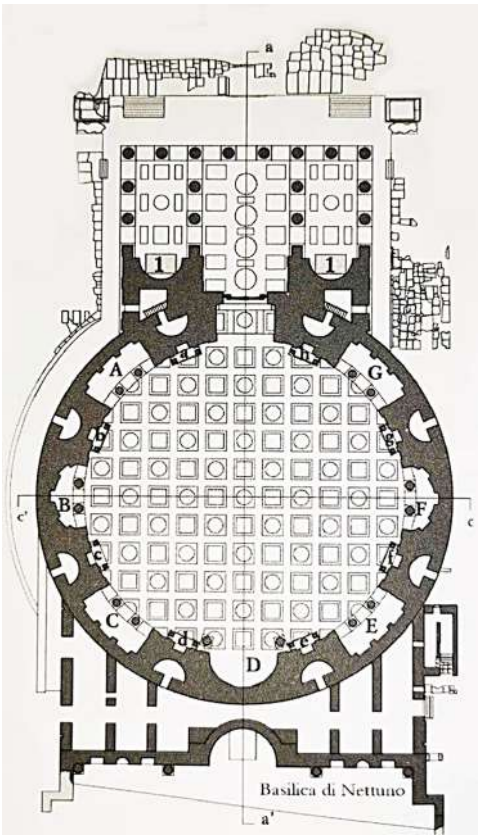
E non solo. Perché una città pacificata che avesse ritrovato il suo equilibrio, come l'anima concepita dai pitagorici, avrebbe così soltanto potuto riscoprire la sua immortalità e ritornare all'origine di tutto, al grembo primordiale.

Il monumento simbolo del progetto edilizio programmatico di Adriano è il Pantheon. Frutto di un rifacimento, il tempio monumentale fu originariamente costruito da Marco Vipsanio Agrippa nel 27 a.C. in Campo Marzio. Il Pantheon voleva essere soprattutto il luogo della celebrazione di Augusto, poiché Agrippa prevedeva di collocare al suo interno una statua per celebrare il sovrano, poi rifiutata da Augusto e sostituita da una statua sua e di Agrippa in due nicchie del portico dell'edificio[23]. Nessuno di questi elementi era casuale e il fatto stesso che Augusto infine avvallò la decisione di porre una propria effige nel Pantheon era denso di significato: secondo i romani, infatti, in quel luogo (il *Palus Caprae*) era avvenuta l'apoteosi di Romolo, il fondatore mitico di Roma. Il mito della fondazione di Roma viene richiamato sulla facciata del Pantheon anche attraverso immagini di Marte, Rea Silvia e la lupa che allatta i gemelli.

Augusto aveva improntato la sua politica imperiale sull'idea di una rifondazione di Roma: ripristinando i valori morali del *Mos Maiorum* dopo il periodo delle guerre civili; promuovendo un imponente progetto edilizio che mutò l'immagine della città, "ricevuta in mattoni, lasciata in marmo"[24]; favorendo la *pax romana*; trasformando radicalmente gli stessi organismi di potere, rendendosi responsabile del passaggio a Roma dalla Repubblica all'Impero.

Il Pantheon di Agrippa, però, venne distrutto nell'80 d.C. a causa di un incendio. Ricostruito da Domiziano, venne poi di nuovo demolito e ricostruito nel 118 d.C. da Adriano nell'ambito di un intervento di ristrutturazione in Campo Marzio teso non solo a restaurare il lascito di Agrippa (tempio di Nettuno, terme e *Saepta Iulia*), ma soprattutto a comunicare la propria ideologia politica di rifondazione della città di Roma[25]. Il Pantheon di Agrippa, pur nelle sue successive ricostruzioni, rimaneva per i romani un monumento simbolico: promuovendone il restauro, Adriano intese creare un legame con Augusto e gli Iulii, nonché con il mitico fondatore di Roma, Romolo. Probabilmente anche per questo motivo decise di non apporre il suo nome sulla facciata del tempio: mantenendo l'iscrizione di Agrippa, egli fece in modo di preservare la sua originale valenza simbolica.

L'inizio dei lavori è collocabile intorno al 110 d.C., quando Traiano era al potere[26]. Sarebbe però erroneo tributare la paternità di questi lavori al predecessore di Adriano, soprattutto se consideriamo che la progettazione delle cupole era una sfida alla quale Adriano si



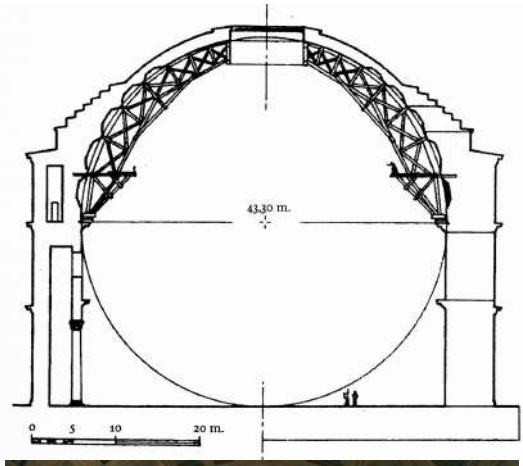


Figura 3. Pianta del Pantheon di Adriano (tratto da A. Carandini - E. Papi, cit., 2019, p. 222, tav.10); Figura 4. Schema della sezione del Pantheon con rappresentazione della sfera iscritta al suo interno (tratto da Y. Roman, *Adriano*, Roma 2018, p. 229, fig.9); Figura 5. L'*oculus* del Pantheon.

dedicava già da tempo.

Il tempio sorgeva su un podio rialzato, al quale si accedeva per mezzo di una scalinata. Da lì il visitatore si sarebbe trovato nel pronao ottastilo e di seguito all'interno di un immenso tempio a pianta circolare [fig. 3]. La cupola progettata da Adriano era l'elemento di modernità, ciò che attirava lo sguardo e coinvolgeva il visitatore in un senso di grandezza e appartenenza al mondo per via della forma interna dell'edificio: la corrispondenza del suo diametro alla sua altezza rendono evidente il fatto che Adriano volle iscrivervi una sfera [fig. 4]. Costituita da un unico blocco semisferico di calcestruzzo e pietra vulcanica, la cupola era forata al centro da un *oculus* che catturava lo sguardo e lo proiettava verso il cielo[27] [fig. 5].

Al riguardo Cassio Dione scrisse che la pianta circolare e la cupola dell'edificio gli ricordavano il mondo terreno e la volta celeste[28], con l'*oculus* a simboleggiare il sole; ma afferma anche successivamente che in questo luogo (come nel palazzo o nel Foro) l'imperatore si occupava di politica e amministrava la giustizia insieme al senato e ai suoi uomini di fiducia[29]. Questo è un dettaglio che assume rilevanza se si pensa che secondo alcuni ricercatori la sfera rappresenterebbe il cosmo. E Adriano che al suo interno esercitava la giustizia incarnava il ruolo di *kosmocrator*, il quale non solo esercitava il ruolo di politico (inserito da Empedocle tra le quattro vocazioni che avvicinavano l'uomo alla divinità[30]) e di regola-

tore di giustizia, ma anche quello di nuovo fondatore di Roma, quindi a tutti gli effetti il ruolo di creatore.

Questo ragionamento pende a favore delle riflessioni sul pitagorismo elaborate finora; ma non tutti gli studiosi sono propensi ad avvallare le teorie cosmologiche e pitagoriche relative al Pantheon. Yves Roman, per esempio, rifiuta gli interrogativi di Henri Stierlin circa la simbologia del cosmo e riduce il tempio a un mero esempio di virtuosismo architettonico adrianeo[31]. Una minimizzazione rischiosa, se si pensa che all'interno dell'edificio non soltanto la sfera e il ruolo di Adriano rimanderebbero a queste interpretazioni. A questo proposito, l'atteggiamento di Yves Roman è, per sua stessa ammissione, molto cauto, e si rinnova l'invito a ricordare che le teorie riguardanti il Pantheon, compresa quella di Cassio Dione, sono pur sempre posteriori, se non vere e proprie speculazioni filosofiche. Se Adriano avesse davvero voluto essere considerato un *kosmocrator* e nel Pantheon avesse voluto creare il centro di potere dal quale amministrare la giustizia nel mondo, allora, afferma Yves Roman, lo avrebbe intitolato a sé stesso piuttosto che lasciare l'iscrizione di Agrippa; se avesse voluto presentarsi alla comunità come un riequilibratore del cosmo, allora lo avrebbe fatto, perché ne possedeva gli strumenti; ma le circostanze misteriose in cui Adriano era salito al potere, il ricordo ancora vivo dell'ultimo imperatore e, in generale, un'avversione dei romani (soprattutto della classe senatoria) per la divinizzazione dell'imperatore in vita, erano pretesti più che ottimi per non presentarsi esplicitamente al popolo di Roma (non fu così, invece, durante il viaggio in Grecia e Asia Minore, dove venne salutato come Zeus Olimpo[32]) come un creatore e regolatore del cosmo.

Il messaggio di Adriano, dunque, non può che essere tacito e usare simboli e forme per esprimersi. La sfera iscritta all'interno dell'edificio riconduce al cosmo[33], suscita un senso di appartenenza nel visitatore, il cui sguardo viene spinto verso la cupola, l'*oculus* e il cielo. Adriano è l'architetto, si esprime attraverso leggi matematiche e geometriche, si basa sulla *symmetria* aristotelica e lega le parti in un rapporto armonico, aritmetico e geometrico. La pianta circolare racchiude l'uomo in un abbraccio rassicurante, sancisce il suo ritorno a quel grembo primordiale cui i pitagorici aspiravano per tutta la vita, e, in quanto tale, diviene la meta finale del percorso labirintico ed estenuante dell'uomo in una vita di affanni e ricerca. Ma è per Adriano anche il principio, ove quindi si diffonde l'opera regolatrice e generatrice del *kosmocrator*.

L'armonia è un concetto che nel Pantheon non si realizza soltanto per mezzo di geometria e matematica. L'Adriano architetto era troppo virtuoso per fermarsi all'equilibrio della sola forma. Se è vero che espresse la propria ideologia politica (e filosofica) mediante simboli silenziosi, allora è anche vero che nel Pantheon affida per la seconda volta il destino degli uomini nelle mani di una dea benevola e materna, prodiga e feconda come la Venere a cui aveva dedicato nello stesso periodo il Tempio di Venere e Roma. È probabile che si sia ispirato a quella poco chiara divinità femminile che Augusto aveva fatto rappresentare nella sua Ara Pacis[34], dove si miscelavano i simboli di Demetra, Venere e *Tellus*; ma non è dato saperlo con certezza, come cautamente ha ricordato Yves Roman. È certo però che nel Pantheon cielo e terra si incontrano, come ha scritto Cassio Dione, ed è anche vero che nei giorni di pioggia questa unione assume una particolare sacralità, e l'augurio che Roma fosse feconda e prodiga, più o meno silenziosamente, veniva ancora una volta pronunciato. Nei Misteri Eleusini (cui Adriano parteciperà per la prima volta a settembre del 128) una fase del complesso rito prevede l'unione rituale e simbolica (*hierogamìa*) tra Zeus e Persefone/Kore, espressa poi nella formula "Piovi! Sii gravida!" (*hýe kýe!*) rivolta rispettivamente a Zeus, il Cielo, che era invitato a fecondare con la pioggia, e a Persefone, la Terra, che era invece spinta a ricevere l'acqua ed essere fertile e generosa.

> Possiamo immaginare le grida degli iniziati […] come una partecipazione corale alle nozze cosmiche, in una sorta di orgasmo sensuale-spirituale dionisiaco collettivo[35].

Il dualismo acqua-pietra e acqua-cerchio, ritorna frequentemente nell'architettura adrianea, quasi come un requisito di progettazione necessario. Nel 118 iniziarono i lavori nelle campagne di Tivoli per la costruzione di una grande villa, su un terreno che Adriano aveva ereditato dalla moglie Vibia Sabina (83 d.C. – 136 d.C.). Villa Adriana era un complesso monumentale di "eccezionale sfarzo"[36], fornito di edifici non soltanto deputati ad uso privato (Teatro Marittimo), ma anche all'igiene (Grandi e Piccole Terme), alla sicurezza (Pretorio), alla politica (Palazzo Imperiale) e allo svago (Pecile e Canopo).

Il Teatro Marittimo e il Pecile sono i luoghi della Villa ove più chiaramente si rileva la volontà di porre alla base della progettazione architettonica la forma circolare. In entrambi Adriano ricercava la pace, in entrambi si isolava. Per un neopitagorico il cerchio era la meta cui aspirare, il simbolo del grembo primordiale e rappresentazione dell'armonia con *Physis* che i neopitagorici ricercavano per tutta la vita. Probabilmente per questa ragione proprio il Teatro Marittimo, luogo privato di pace, riflessione e riposo, venne ricavato dall'intersezione di più circonferenze che delineano la morfologia dell'edificio e degli ambienti interni. Il Teatro Marittimo è stato definito un microcosmo nel microcosmo, il piccolo mondo dell'imperatore all'interno di un altro piccolo mondo, la Villa Adriana, dove il *princeps* si recava per fuggire al caos di Roma, e che a più riprese è stato raffrontato alla *Syracusae* di Augusto, un luogo appartato della domus destinato alla riflessione o, come ha scritto Svetonio (69 d.C. – 122 d.C.), "a qualche azione segreta"[37].

Il Teatro Marittimo pone numerosi interrogativi, perché, mediante il raffronto con l'Uccelliera di Varrone (116 a.C. – 27 d.C.), non solo è possibile riscontrare chiare analogie formali, ma fa sorgere più di un dubbio circa l'uso dell'edificio adrianeo come punto d'osservazione astrologica ideale, nel quale, secondo Henri Stierlin, Adriano avrebbe piuttosto praticato la divinazione in qualcuna delle sue forme; poiché l'Uccelliera di Varrone, costruita secondo la numerologia pitagorica "andrebbe interpretata come un tempio del sistema astrale"[38]. E tanto più significativo diviene questo passaggio, quanto più si pensa che l'astrologia era stata dichiarata, nell'Alto impero, esclusivo appannaggio dell'imperatore, pena la condanna a morte per i trasgressori[39].

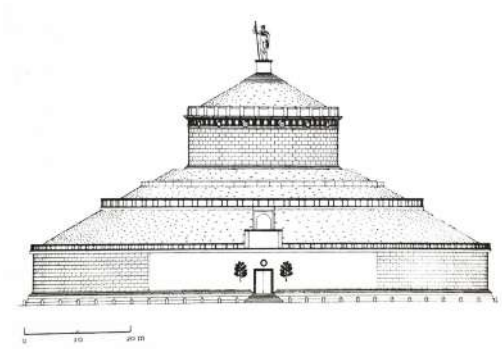
Nel Teatro Marittimo Adriano si erge dunque ancora una volta al ruolo di *Kosmocrator*, l'unico che in tutto il mondo potesse preoccuparsi dell'ordine cosmico non soltanto presente, ma anche futuro; e il solo, inoltre, che avesse la possibilità di udire, nel silenzio della sua isola di pace, la melodia e l'armonia delle sfere.

Il Pecile era esso stesso un luogo di riflessione utilizzato da Adriano nella sua villa a Tivoli. Era un ampio porticato ove si ritirava per passeggiare e riflettere, quindi una seconda isola ove rifugiarsi per meditare lontano dal caos. Nel Pecile la forma del cerchio è presente, poiché il porticato fu ricavato unendo, mediante due segmenti, gli archi opposti della circonferenza in cui è iscritto. Al centro del Pecile, una grande vasca rettangolare rinnova il dualismo adrianeo terra-acqua.

Il monumento con cui questa ricerca si conclude è il Mausoleo di Adriano, odierno Castel Sant'Angelo, nel quale, sotto Antonino Pio (86 d.C. – 161 d.C.), Adriano fu sepolto.

Gli ultimi anni della vita di Adriano furono segnati dalla malattia, probabilmente una grave insufficienza cardiaca che gli fece disperatamente cercare respiro nell'aria netta della sua villa a Tivoli, infine nella villa imperiale a Baiae, dove morì nel Luglio del 138 d.C.[40]. Il senato provò a quel punto a decretare la *damnatio memoriae* di Adriano, un sovrano che gran parte della elite senatoria non aveva mai realmente accettato, ma l'impegno diplomatico di Antonino Pio, successore dello sfortunato *princeps*, riuscì infine a convincere il senato a traslare le spoglie del defunto imperatore nel Mausoleo di Roma.

Il sepolcro fu costruito negli *Horti Domitiae,*sulla sponda destra del fiume opposta a quella del Campo Marzio, al quale il Mausoleo era collegato tramite il ponte Elio, che ne costituiva l'accesso monumentale[41]. I lavori di costruzione iniziarono nel 130 d.C.[42] e fin da subito si rese evidente la somiglianza al Mausoleo di Augusto: il prospetto dei due edifici



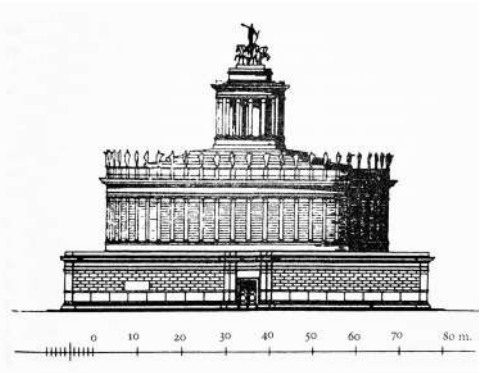


Figura 6. Mausoleo di Augusto (tratto da P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 2006, p. 82, fig. 59); Figura 7. Mausoleo di Adriano (tratto da Y. Roman, cit., p. 229, fig.9); Figura 8. Aureo del 118 d.C. con il ritratto di Traiano, al dritto, e la rappresentazione della Fenice, al rovescio.

era formalmente analogo [fig. 6 e fig. 7], e simile fu l'intento di legarsi al Campo Marzio, visto che il Mausoleo di Augusto era allineato al Pantheon e il Mausoleo di Adriano si proiettava, per mezzo del ponte, su questa parte della città.

La costruzione rafforzava in generale l'idea che Adriano fosse il nuovo fondatore di Roma, decretava il suo impegno nella pacificazione dell'impero e nella restituzione di un ordine non solo politico, ma soprattutto militare[43]. Con il Mausoleo Adriano consegnava ai romani il suo testamento: lasciava una città restaurata, rinnovata, rigenerata, rifondata su nuove basi ideologiche; e inaugurava una nuova era sotto una dinastia di cui lui era radice. La costruzione di una nuova tomba dinastica era emblematica della volontà di dissociarsi dal predecessore e probabilmente per questa ragione le ceneri di Traiano furono da Adriano poste alla base della Colonna Traiana[44], simbolo della politica militare e conquistatrice di Traiano, senza la volontà di collocarle all'interno di un Mausoleo di famiglia. La coniazione di un *aureus* aveva già reso evidente, nel 118 d.C., l'intenzione di Adriano di smarcarsi dalla politica del predecessore: da un lato era stato inciso il profilo di Traiano come atto di devozione del *filius* (Adriano) verso il padre adottivo (Traiano); dall'altro la rappresentazione della Fenice, che mostrava la volontà del successore di lasciar morire una fase e far sorgerne un'altra[45] [fig.8].

Il mausoleo era composto da una base quadrata di 89 m per lato, su cui poggiava un tamburo circolare dal diametro di 64 m, sormontato a sua volta da una costruzione a sezione quadrata più piccola e dalla quadriga con la statua dell'imperatore[46]. Era un edificio imponente, uno dei più grandi di Roma, visibile da considerevoli distanze grazie alla riflessione dei raggi solari sulla scultura bronzea in cima.

La straordinaria grandezza di questo edificio e gli elementi simbolici che lo connotavano[47] furono l'ultimo atto di un imperatore che volle celebrare (come probabilmente il senato non avrebbe fatto, visto che, alla sua morte, aveva pure minacciato di condannarlo alla *Damnatio Memoriae*) il suo ruolo di uomo e sapiente, chiudendo infine il labirintico percorso vitale in cui instancabilmente aveva inseguito un ideale di armonia con il cosmo.

Adriano concludeva la sua vita con un ultimo cammino verso la sede del suo riposo eterno: alla camera funeraria si accedeva tramite un percorso complesso:

> si doveva percorrere un piccolo corridoio che conduceva a un vestibolo quadrato […] sul quale si apriva una scala elicoidale […], che a sua volta portava, attraverso un altro corridoio, alla camera situata al centro del monumento[48].

Andrea Carandini suggerisce che al sepolcro vero e proprio si saliva compiendo un giro di 360 gradi[49]. Un cammino assai complesso che ha le sembianze di un labirinto unicursale, al centro del quale, nella teoria pitagorica, Roberto Baldini scrive che "si trova il Mondo dei Morti. […] Raggiungendo il centro del Labirinto, l'iniziato distrugge il suo vecchio Io e ne emerge rinnovato". Il sarcofago in porfido in cui viene inumato l'imperatore è, stando alla ricerca di Roberto Baldini, una ulteriore prova di questo percorso filosofico[50]. A questo proposito, la quadriga di Elios posta sopra il mausoleo comunica un messaggio suggestivo: lì dove il sole tramonta, Elios nel suo carro si prepara a un nuovo cammino. L'immersione nell'oscurità della quadriga solare al tramonto è solo un'illusione: il ciclo del sole non si ferma, e come questo, anche quello della vita.

Bibliografia

Nicola Abbagnano, *La Filosofia Antica*, Milano 2023; Andrea Carandini - Emanuele Papi, *Adriano. Roma e Atene*, Milano 2019; Luis Baena Del Alcàzar, *Il Pantheon. Il capolavoro dell'architettura romana* in "National Geographic Storica Dossier", n.6, Marzo 2021, pp. 112-129; Alberto Giudice, *Adriano e Roma. I monumenti come manifesto politico del nuovo impero*, Roma 2021; Guido Guidorizzi, *Il racconto degli dèi. L'origine del mondo e le divinità dell'Olimpo*, Milano 2020; Bettany Hughes, *Venere e Afrodite. Storia di una dea*, Milano 2019; Royston Lambert, *Beloved and God. The story of Hadrian and Antinous*, New York, 1984; Domizia Lanzetta, *Roma orfica e dionisiaca nella Basilica "neopitagorica" di Porta Maggiore*, Roma 2011; Mauro Attilio Levi, *Adriano. Un ventennio di cambiamento*, Milano 1994; Raffaele Mambella, *Antinoo. Un uomo, un dio*, Roma 2021; Domenico Massaro, *La Comunicazione Filosofica. Il pensiero antico e medievale*, Trento, 2002; Dimitri Meeks – Christine Favard Meeks, *La vita quotidiana degli antichi Egizi e dei loro dèi*, Milano 2018; James Morwood, *Adriano*, Londra 2015; Thorsten Opper, *Hadrian. Empire and conflict*, Londra 2008; Yves Roman, *Adriano*, Parigi 2008; Marco Sirpettino, *Adriano nei Campi Flegrei. Animula Vagula Blandula*, Napoli 2010; Barry Strauss, *Imperatori. I 10 uomini che hanno fatto grande Roma*, New York 2019; Gaio Svetonio Tranquillo, *Vita dei Cesari*, Roma 2015; Angelo Tonelli (a cura di), *Eleusis e Orfismo. I Misteri e la tradizione iniziatica greca*, Milano 2015; Sergio Rinaldi Tufi, *L'Età di Adriano. Arte Dossier*, Milano 2019; Maya Vassallo Di Florio, *Afrodite svelata. Introduzione ai misteri della Grande Dea*, Roma 2022; Paul Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 2006; Livio Zerbini, *Traiano*, Roma 2021.

Note

"Piccola anima vagabonda e soave, compagna e ospite del corpo, ora ove te ne andrai? In luoghi incolori, freddi e spogli, e non avrai più gli svaghi consueti…" (James Morwood, *Adriano*, Londra 2015, p. 124).

[2] Barry Strauss, *Imperatori. I 10 uomini che hanno fatto grande Roma*, New York, 2019, p. 193.

[3] "Adriano *renatus* aveva una speciale e accresciuta speranza di sopravvivere oltre la morte". (Andrea Carandini - Emanuele Papi, *Adriano. Roma e Atene*, 2019, p. 91).

[4] Domenico Massaro, *La Comunicazione filosofica*, Trento 2002, p. 357.

[5] Ivi, p.18.

[6] Ivi, p. 17.

[7] Sabrina Lei, *Il mistero delle Upanishad. Kena, Ketha, Īsa, Mandukya ed Aitareya,* p. 11.

[8] "Per i pitagorici i numeri non erano pure astrazioni mentali, ma venivano raffigurati mediante punti dotati di estensione spaziale. Il numero uno era rappresentato dal punto, il due dalla linea, il tre dalla superficie, il quattro da un corpo solido. Dire che il numero è la sostanza di tutte le cose significa dunque affermare che tutti i corpi sono formati da punti i quali ne rappresentano gli elementi originari. I rapporti tra i numeri costituiscono la struttura profonda della natura". (D. Massaro, *La comunicazione filosofica*, cit., pp. 18-19).

[9] Le sue abilità risultano confermate nell'*Historia Augusta* (Hadr., 14, 8): "Aveva una grande passione per la poesia e la letteratura, ed era espertissimo di aritmetica, geometria, pittura. Dava inoltre apertamente saggio della sua perizia nell'arte di suonare e cantare"; e in Aurelio Vittore (*Epitome de Caesaribus*, XIV 8): "era esperto di retorica, canto, medicina, si considerava un artista, pittore, scultore, architetto".

[10] Come ci riporta Aurelio Vittore (*Storia Abbreviata*, LXIX, 2-3). "Lì, come i Greci o Numa Pompilio, decise di consacrarsi alle cerimonie religiose, alla legislazione, ai ginnasi e ai sapienti, tanto che fondò anche una scuola per le arti che si chiama Ateneo".

[11] Roberto Baldini, *Le chiavi dell'Estasi. La matematica Pitagorica come guida nel Labirinto*, p. 2.

[12] S. Lei, *Il mistero delle Upanishad. Kena, Ketha, Īsa, Māndūkya ed Aitareya*, cit.

[13] R. Baldini, *Le chiavi dell'Estasi*, cit.

[14] *Ibidem*.

[15] B. Strauss, *Imperatori*, cit., p. 200.: "A suo giudizio, dopo le guerre di espansione traianee, l'impero era esausto. Inoltre, sembra che fosse consapevole dei vantaggi militari, economici e morali del riarmo".

[16] La fonte che offre maggiori dettagli sull'attività architettonica finanziata da Adriano è la *Vita Hadriani* della *Historia Augusta*: "Costruì [Adriano] ovunque una serie infinita di monumenti, ma non vi iscrisse mai il suo nome, tranne che sul tempio di suo padre Traiano. A Roma restaurò il *Pantheon*, i *Saepta*, la Basilica di Nettuno, un gran numero di templi di Dèi, il foro di Augusto, le terme di Agrippa e consacrò tutti questi edifici con il nome di coloro che ne avevano preso l'iniziativa. Costruì anche un punte che porta il suo nome e una tomba presso il Tevere e il Tempio della Bona Dea. Inoltre, grazie all'aiuto dell'architetto Decrianus, spostò il Colosso nel luogo in cui si trova attualmente il tempio di Roma; impresa tanto considerevole che, per portarla a termine, furono utilizzati ventiquattro elefanti. E dopo aver consacrato al sole questa statua prima dedicata a Nerone di cui aveva il ritratto, intraprese di farne un'altra simile alla Luna sotto la responsabilità dell'architetto Apollodoro." (*Hadr.,* XIX, 9-12).

[17] Alberto Giudice, *Adriano e Roma. I monumenti come manifesto politico dell'impero*, 2021 , p. 47.

[18] Ivi, p. 48.

[19] Ivi, p. 43.

[20] Ivi, pp. 15-16.

[21] Come riportato da Bettany Hughes: "Afrodite, incarnazione della vita feconda, nel suo incedere tra fiori profumati sulla terra polverosa era accompagnata dalle Ore, personificazioni del tempo e della legge universale. Nata da un atto violento e dalla sofferenza, questa sublime forza ci viene descritta non solo come dea dell'amore mortale, ma anche come divinità del ciclo della vita e della vita stessa" (Bettany Hughes, *Venere Afrodite*, Milano 2019, p. 11). Il riferimento è ai versi dei *Canti Ciprii* (XV, 682 e-f), testo particolarmente noto in epoca classica.

[22] A. Giudice, *Adriano e Roma*, cit., p. 49.

[23] A. Carandini - E. Papi, *Adriano*, cit., p. 127.

[24] Gaio Svetonio Tranquillo, *Vita dei Cesari*, Libro II, LXXII.

[25] A. Giudice, *Adriano e Roma*, cit., p. 50.

[26] A. Carandini - E. Papi, *Adriano*, cit., pp. 131-132.

[27] A tal proposito è interessante quanto riporta Abbagnano: "Il mondo è da loro [i pitagorici] concepito come una sfera, al centro della quale c'è il fuoco originario, e intorno a questo si muovono, da occidente a oriente, dieci corpi celesti: il cielo delle stelle fisse, che è il più lontano dal centro, e poi, a distanze sempre minori, i cinque pianeti, il sole, che come una grande lente raccoglie i raggi del fuoco centrale e li riflette intorno […]" (Nicola Abbagnano, *La filosofia antica*, pp. 30-31). Si potrebbe ben ipotizzare a questo punto una corrispondenza tra le cinque file concentriche di cassettoni della cupola del pantheon, e il numero dei pianeti ricordati da Abbagnano, e la rappresentazione del sole tramite l'*oculus*, che riflette la sua luce intorno all'osservatore.

[28] Cassio Dione Cocceiano, *Storia Romana*, LIII, 27.

[29] Luis Baena Del Alcàzar, *Il Pantheon. Il capolavoro dell'architettura romana* in "National Geographic Storica Dossier", n.6, Marzo 2021, p. 122.

[30] "Il politico" […] assieme all'indovino, al poeta e al guaritore. Vi è, in effetti, qualcosa che accomuna tutte e quattro queste vocazioni, ed è che sono tutte sotto la giurisdizione di Apollo; egli è infatti il signore che ha l'Oracolo di Delfi, il patrono della poesia e del canto, protettore (o, secondo alcuni, addirittura padre) di Orfeo ed è il guaritore, colui che conosce i segreti della Vita e della Morte poiché, tra gli innumerevoli confini che attraversa nel suo viaggio, vi è anche quello fra il mondo dei vivi e l'Ade, come il sole, cui Apollo è inestricabilmente legato. […] nel suo eterno peregrinare, Apollo è anche il fondatore di città […] è colui che sa su quali basi si deve edificare una comunità retta da giuste leggi. (R. Baldini, *I Pitagorici e la ricerca dell'Armonia*, cit.).

[31] Yves Roman, *Adriano*, Parigi 2008, p. 233.

[32] Royston Lambert, *Beloved and God. The story of Hadrian and Antinous*, New York 1984, p. 108.
[33] Platone, ci ricorda Roman, aveva collocato la sfera nel novero dei poliedri perfetti in quanto rappresentazione dell'universo secondo la volontà dello stesso Demiurgo (Y. Roman, *Adriano*, cit., p. 231).
[34] "Una divinità materna dalle vesti classicamente stilizzate è seduta su di una roccia, in atteggiamento nobile e pieno di dignità. Tiene in braccio due neonati che giocano, cercando il suo seno, dei frutti le riposano in grembo e nei capelli porta una ghirlanda di spighe e papaveri. Dietro di lei crescono, con meticolosa evidenza, spighe, papaveri e altre piante. Il corpo, il vestito e il portamento della donna dovevano stimolare nell'osservatore molteplici associazioni; ma sia che il pensiero corresse all'iconografia di Venere (il motivo del vestito), oppure a Cerere (il velo, la ghirlanda di spighe) o ancora alla dea *Tellus* (la roccia, l'ambientazione), in ogni caso si capiva subito che era questa la dea della fecondità e della crescita" (Paul Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, p. 186).
[35] Angelo Tonelli (a cura di), *Eleusise Orfismo. I misteri e la tradizione iniziatica greca*, p. 31.
[36] "Fece costruire con eccezionale sfarzo una villa a Tivoli dove erano riprodotti con i loro nomi i luoghi più celebri delle province dell'impero, come il Liceo, l'Accademia, il Pritaneo, la città di Canopo, il Pecile e la valle di Tempe […]". (Historia Augusta, *Vita Hadriani*, XXVI, 5).
[37] G. Svetonio Tranquillo, *Vita dei Cesari*, Libro II, LXXII.
[38] Y. Roman, *Adriano*, cit., p. 269.
[39] *Ibidem*.
[40] B. Strauss, *Imperatori*, cit., pp. 219-220.
[41] A. Giudice, *Adriano e Roma*, cit., p. 56.
[42] A. Carandini - E. Papi, *Adriano*, cit., p. 143.
[43] Adriano aveva impugnato le armi per muovere battaglia solo quando si era rivelato necessario; per il resto non aveva impegnato le legioni nella conquista di nuove terre, al contrario: aveva visitato tutte le province dell'impero per conoscerne a fondo le dinamiche e le criticità e ugualmente aveva imposto alle legioni, alla stregua di Giulio Cesare, una severa disciplina perché fossero sempre pronte alla difesa dei confini dell'impero.
[44] A. Giudice, *Adriano e Roma*, cit., p. 55.
[45] *Ibidem*.
[46] Y. Roman, *Adriano*, cit., p. 222.
[47] Il muro di cinta che correva intorno al mausoleo era corredato di una cancellata in bronzo decorata da pavoni di bronzo dorato. Il pavone, nella simbologia antica (come lo sarà anche in quella cristiana) era legato alla rinascita e resurrezione.
[48] A. Carandini – E. Papi, *Adriano*, cit., p. 145.
[49] *Ibidem*.
[50] "L'interno della stanza in cui era deposto il defunto era poi dipinto col colore rosso – colore del sangue e quindi della vita – e adornato con simboli di rinascita […]" (R. Baldini, *Le Chiavi dell'Estasi,* cit.).

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 199-209
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0317

Zibellino: tipi, funzioni e simbolismo

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, pp. 373-376

Anna Savchenkova
M. V. Lomonosov Moscow State University

A volte nei ritratti della fine del Quattrocento e del Cinquecento si può vedere un accessorio insolito: una pelliccia che ripete completamente la forma del corpo di un animale selvatico[1]. Si tratta del cosiddetto zibellino, un gioiello di lusso. Gli zibellini si ricavavano dalle pellicce di ermellino, martora, donnola, zibellino oppure visone. Il nome comune di tutti questi tipi di mantello di pelliccia fu proprio "zibellino", qualsiasi fosse la razza dell'animale[2]. Questo accessorio viene citato per la prima volta nel 1467 nell'inventario dei beni di Carlo il Calvo, duca di Borgogna[3]. A partire dagli anni Ottanta del Quattrocento lo zibellino si diffuse in Italia. Tra le donne italiane che apprezzavano lo zibellino ricordiamo Eleonora di Toledo, Isabella de' Medici, Giulia, Eleonora e Camilla Gonzaga.

Gradualmente la moda degli zibellini si diffuse al Nord[4], prima nelle terre tedesche e poi in Inghilterra. Per sottolineare la ricchezza e lo status dei loro modelli Hans Holbein il Giovane, Hans Eworth, William Scrots, William Segar e John Dekritz aggiunsero ai loro ritratti accessori in pelliccia[5]. Troviamo zibellini anche negli inventari delle proprietà reali[6]: quelli di Maria di Guisa[7], Maria Stuarda, Jane Grey[8], Elisabetta I Tudor[9] e Anna di Danimarca[10].

All'inizio del Seicento la moda degli zibellini venne superata, lasciando il posto a quella delle muffole e delle collane, che avevano associazioni meno dirette con le immagini delle bestie uccise.

Lo zibellino è stato un accessorio molto popolare in un arco di tempo abbastanza breve. Il fenomeno di questa moda è stato analizzato nell'ultimo decennio da diversi studiosi. Jacqueline Marie Musacchio ha dedicato un suo articolo alla funzione simbolica dello zibellino[11], Tawny Sherrill ha rintracciato le variazioni e i sottotipi della tipologia[12], ed Erica Fudge ha osservato l'immagine dell'animale ucciso nella moda e nel mondo degli oggetti[13]. Tuttavia, a a chi scrive sembra importante unire le considerazioni precedenti su questo tipo di accessorio, elaborando un approccio più generale al tema dello zibellino e proporre una nuova attribuzione di un importante gioiello rinascimentale (muso d'oro del Museo di Cluny a Parigi) come parte di questa tipologia.

CC BY ND

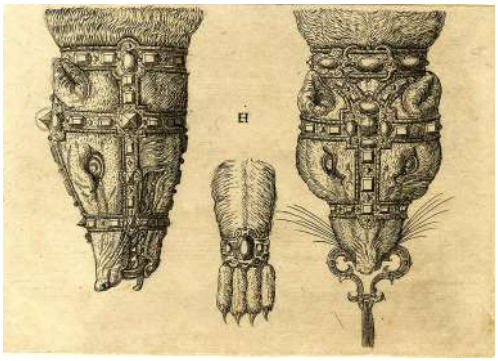


Figura 1. Erasmus Hornick, *Due museruole e una zampa di volpe*, carta, acquaforte, cm 11,6x16,7, Londra, British Museum (1562). © British Museum; Figura 2. *Testa di una martora*, oro, smalti, perle, granati, coniazione e fusione, Baltimora, Walters Art Museum (1550 ca.). © Walters Art Museum.

Tipi

Purtroppo, quasi nessuno zibellino integro e originale è giunto fino a noi. Le pellicce sono deperite a causa dell'usura e degli insetti, le parti metalliche sono state fuse, le pietre preziose sono entrate a far parte di altri gioielli. Eppure, grazie all'ampio materiale pittorico, possiamo distinguere tre tipologie di zibellini.

I primi sono accessori completamente pelosi che riprendono la forma del corpo dell'animale. Possono essere cavi o imbottiti con altri materiali[14]. Gli zibellini di pelliccia avevano denti aguzzi ed erano fissati a una cintura con una catena. Questo tipo di zibellino peloso è presente nei ritratti di Lorenzo Lotto, Giulio Romano, Bernardino Luini e Bartolomeo Veneto. Probabilmente possiamo citare come il ritratto più famoso con lo zibellino l'*Anthea* del Parmigianino (1530, Napoli, Museo di Capodimonte). Qui la parure di gioielli della donna ritratta è completata da un'ampia catena d'oro, orecchini di perle ed una spilla. Grazie ai ritratti di Niccolò dell'Abbate (*Ritratto di donna*, 1549, Roma, Galleria Borghese) e Francesco Beccaruzzi (*Ritratto di donna*, 1550 ca., Bergamo, Accademia Carrara), Giovanni Battista Moroni (*Ritratto di Angelica Agliardi de Nicolinis*, 1560 ca., Chantilly, Musée Condé) e Sofonisba Anguissola (*Ritratto di giovane ragazza*, 1580, Leopoli, Galleria Nazionale di Leopoli) è possibile distinguere tre modi da indossare lo zibellino: sulla spalla, tra le mani o su una cintura.

La variante più rara degli zibellini era quella con il corpo completamente ricoperto di pelliccia abbinato ad alcuni dettagli ingioiellati. Ad esempio, alle orecchie morbide della martora potevano essere applicati degli orecchini e la testa dell'animale poteva essere racchiusa in un muso dorato, come nell'incisione di Norimberga di Erasmus Hornick (1562, Londra, British Museum) [fig. 1], oppure le zampe potevano essere incorniciate da braccialetti.

Il terzo tipo di zibellini, il più decorato e sontuoso, era costituito da pellicce a cui erano attaccate teste o piedi eseguiti in altri materiali (in oro, cristallo o giada).

Il Walters Art Museum di Baltimora ospita un raro esemplare ben conservato [fig. 2]. Si tratta della testa di una martora, realizzata in foglia d'oro fine, da gioiellieri veneziani negli anni Cinquanta del Cinquecento, decorata con perle e grandi granati. La lingua dell'animale è ricoperta di smalto rosso e può muoversi, le mascelle si aprono e si chiudono. Sopra il naso dell'animale si trova una colomba in smalto bianco, che i ricercatori associano al simbolo dello Spirito Santo e dell'Immacolata Concezione della Vergine[15]. Il motivo dell'uccello era diffuso non solo nella decorazione degli zibellini – diventava spesso un soggetto indipendente nei gioielli del tipo "Veni Sancte Spiritus". La testa d'oro di Baltimora ha due anelli che vennero usati per fissare l'accessorio alla cintura.

Figura 3. *Testa di una martora*, cristallo, oro, smalti, granati, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (1560 ca.); Figura 4. Bottega dei Saracchi, *Testa di una martora*, cristallo, oro, granati, Londra, Sotheby's Collection (fine XVI sec.); Figura 5. *Testa di una martora*, oro, Parigi, Musée de Cluny (1500 ca.).

La collezione Thyssen-Bornemisza di Madrid conserva una testa in cristallo di rocca di manifattura milanese o francese degli anni Sessanta del Cinquecento [fig. 3]. Qui gli occhi della bestia sono stati sostituiti con pietre rosse, la bocca è racchiusa in una museruola ricoperta di smalti bianchi e neri e grandi granati. La trasparenza del cristallo doveva simboleggiare la purezza della proprietaria[16].

Una versione più modesta e sottile della testa di cristallo è stata proposta ad un'asta di Sotheby's nel 1975 [fig. 4]. È attribuita alla bottega milanese degli intagliatori di cristallo di rocca Saracchi. Il cristallo è finemente inciso con motivi vegetali, nastri della museruola, pelo, denti aguzzi e occhi furiosi. Nel XVIII secolo la funzione di questo zibellino venne modificata e, avendo precedentemente separato la pelliccia, gli artigiani trasformarono la testa in cristallo in una tabacchiera con coperchio a cerniera.

Ora passiamo al muso in oro del Museo di Cluny di Parigi [fig. 5], che a nostro parere è un esempio molto precoce di uno zibellino imbalsamato, anche se non è mai stato menzionato come tale. Creato intorno al 1500, questo pezzo non è ancora ricoperto di rilievi. Prestiamo particolare attenzione a questo oggetto d'oro: come i musi di animali precedentemente discussi, qui le caratteristiche di ferocia e forza sfrenata sono particolarmente enfatizzate. L'ermellino ha gli occhi neri lucenti e i denti aguzzi, sui quali l'artefice si è particolarmente concentrato. Le orecchie della martora sono volutamente ingrandite e l'occhio dell'osservatore è immediatamente attratto dalle zanne potenti. La testa della martora è cava il ché ci convince ulteriormente che questo oggetto poco studiato sia in realtà un esempio di zibellino ben conservato e abbastanza prematuro per la tipologia.

Comunque, avendo nelle mani soltanto le parti preziose degli accessori, possiamo solo immaginare la costruzione dei dettagli metallici e il corpo peloso dello zibellino grazie alla pittura. Ad esempio, nel ritratto *di Isotta Brembati* di Giovanni Battista Moroni (1552–1553, Bergamo, Accademia Carrara) la testa dorata dello zibellino è arricchita da perle e smalti.

Un caso interessante è il ritratto di Giulia Gonzaga di Cristofano dell'Altissimo (1555

Figura 6. Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto di Giulia Gonzaga*, olio su tela, Firenze, Uffizi (1555 ca.). © ICCD

ca., Firenze, Uffizi) [fig. 6]. Giulia è ritratta in abito di lutto, che di solito implicava l'abbandono di ogni lusso. Nondimeno questo non le ha impedito di indossare una cintura d'oro e uno zibellino smaltato. Nel ritratto di *Eleonora Gonzaga della Rovere* di Tiziano (1538, Firenze, Uffizi) c'è un curioso dialogo tra la natura viva e quella morta[17], rappresentata da uno zibellino sventrato e da un cane gentile che dorme raggomitolato. Gli zibellini non erano un accessorio riservato soltanto alle fanciulle: anche la madre di famiglia sposata, Camilla Gonzaga (1539–1540, Madrid, Museo del Prado), circondata dai figli, fu raffigurata dal Parmigianino con questo accessorio.

Eleonora di Toledo possedeva ben quattro martore con la testa ingioiellata, secondo gli inventari dei suoi beni. Probabilmente ne regalò una alla figlia Isabella de' Medici per un ritratto di Alessandro Allori (1565, Firenze, Palazzo Pitti). Intorno al collo di questo zibellino è avvolto un filo di perle. La combinazione dei diamanti e rubini nell'abbigliamento della giovane donna, come ha osservato Heather Holian, illustra l'appartenenza di Isabella alla famiglia Medici[18]. Gli uomini di questa famiglia scelsero la combinazione di questi materiali nominati come il loro simbolo e ne adornarono tutte le donne della dinastia[19].

Gli oggetti con teste coperte da rilievi ornamentali si trovano anche nell'autoritratto di Sofonisba Anguissola (1559, collezione privata), dove l'artista sottolineò il suo status e il fascino del sontuoso costume femminile, e nel ritratto di sua madre Bianca Ponzoni Anguissola (Sofonisba Anguissola, 1557, Berlino, Gemäldegalerie). È importante notare che l'aggiunta dello zibellino come elemento decorativo è una deliberata dichiarazione programmatica di Sofonisba che cercò di mostrarsi non come una modesta maestra artigiana, ma come una importante dama di corte[20]. Anche Bernardino Campi, maestro e mentore di Sofonisba e uno dei ritrattisti più ricercati del suo tempo[21], completò l'immagine cerimoniale di una donna rimasta anonima con un accessorio di pelliccia (1553, collezione privata).

Un'altra artista, Lavinia Fontana, non prestò meno attenzione alla testa ingioiellata dello zibellino sia nel *Ritratto di donna* (1580, Washington, National Museum of Women in the Arts) che nel *Ritratto della famiglia Gozzadini* (1584, Bologna, Pinacoteca Nazionale). Tintoretto nel *Ritratto di donna* (1555, Vienna, Kunsthistorisches Museum) graziosamente usò lo zibellino per dimostrare a tutti il suo virtuosismo tecnico. Riuscì a trasmettere il modo in cui la luce gioca diversamente sui capelli e sulla pelle della modella, sul vestito di velluto e sulla camicia inamidata, sul metallo freddo, sulla pelliccia soffice dello zibellino e sulle perle lucenti. I preziosi zibellini dorati erano ovviamente molto popolari a Venezia – ce lo dimostra l'esempio di un costume femminile veneziano in *Mores Italiae* di un maestro anonimo (1575, Yale University Library). Anche Bologna non rimase indifferente alla tipologia dello zibellino, come dimostra il *Ritratto di signora in abito verde* di Bartolomeo Passarotti (1592, Londra, Christie's Collection), dove la testa di martora è completata da toccanti "riccioli".

Già a metà del Cinquecento la moda dello zibellino con testa dorata si diffuse in Francia. Lo conferma il ritratto ad incisione di Claude de Chateaubriand di François Clouet (meta del XVI secolo, Castello di Chantilly, Museo Condé). Tuttavia, la versione francese assomiglia piuttosto a un triangolo d'oro ed è lontana dalla perfezione tecnica dei musi italiani. All'inizio del Seicento gli zibellini mantennero il loro ruolo di accessorio di status[22], dato che la stessa regina Isabella Valois volle essere raffigurata con uno zibellino nel ritratto di Juan Pantoja de la Cruz (1605, Madrid, Museo Prado).

Funzioni

Concentrandoci sulla funzione dello zibellino, osserviamo chiaramente ad primo sguardo, che si tratta di un accessorio insolito. Certo, quasi tutti gli oggetti del costume rinascimentale sono stati creati con prodotti animali: pelle, seta, lana, pelliccia. Ma tutti, in un modo o in un altro, venivano spersonalizzati, cioè, il loro aspetto cessava di assomigliare all'animale da cui erano stati ricavati. Nello zibellino, invece, non solo rimane percepibile la forma dell'animale, ma si è anche volutamente enfatizzata la dimensione dei denti e delle orecchie. Secondo la classificazione di Erica Fudge, tale fedeltà alla "soggettività attiva"[23] dell'animale morto è la più alta manifestazione del dualismo del rapporto tra il mondo umano e la natura[24]. Da un lato, l'uomo – secondo le visioni umanistiche del Rinascimento – è il dominatore e il padrone del mondo. Dall'altro, senza animali e senza natura, l'uomo non può sopravvivere: è un essere molto dipendente, debole e fragile. Lo zibellino era una vivida illustrazione di questo dominio umano sulla natura, ma enfatizzava anche le caratteristiche del "potere" animale: i denti vigorosi, le mascelle potenti, la feroce capacità di difendersi, l'agilità e l'intelligenza[25]. Siccome la bestia selvatica era costretta da una catena fissata alla cintura della signora, tutte queste qualità erano subordinate alla padrona di casa. Lo zibellino divenne anche un segno della dipendenza dell'uomo dagli oggetti di origine animale[26] perché l'uomo non poteva fare a meno degli animali e della loro pelliccia, per cui gli studiosi moderni vedono nell'accessorio il tema del *memento mori*.

La funzione dell'accessorio è ancora misteriosa: Tawny Sherill definisce gli zibellini come "l'enigma del mondo rinascimentale"[27]. È abbastanza chiaro che gli zibellini non servivano a fornire calore[28], poiché non sono caldi, soprattutto se indossati tra le mani o alla cintura, ma servivano come accessorio prestigioso. Esistono due ruoli principali che gli zibellini rinascimentali svolgevano.

Il primo – e, notiamo subito, il meno plausibile – è l'ipotesi della funzione utilitaria dell'accessorio. Nel XIX secolo Wendelin Boeheim considerava lo zibellino un oggetto per attirare le pulci[29]: si supponeva che gli insetti passassero dal costume e dalle acconciature delle signore alla pelliccia dell'animale, proteggendo così i proprietari da malattie e disagi. John Hunt ha sostenuto questa teoria[30], che però sembra insostenibile alla maggior parte dei ricercatori. Gli accessori erano troppo lussuosi e costosi per avere una funzione così prosaica. Inoltre, nei testi del XV e XVI secolo non si trova alcuna menzione dello zibellino come raccoglitore di pulci. Gli zibellini comparivano nei ritratti più belli e raffinati dell'epoca e avevano quindi un certo significato simbolico.

La maggior parte degli studiosi, in particolare Jacqueline Marie Musacchio[31], si concentra sul collegamento dello zibellino con la gravidanza e il parto. Le immagini di zibellini sui ritratti femminili, in diretta prossimità della pancia – sulla cintura – incoraggiano questa interpretazione.

La cintura era un elemento importante del processo nuziale[32]: poteva diventare il dono matrimoniale dello sposo presentato alla fidanzata nel forzierino. Tuttavia, un più importante significato simbolico era attribuito alla cintura che il padre metteva sopra l'abito della figlia la mattina delle nozze: questo elemento del costume, di solito riccamente decorato, era un segno dell'innocenza della ragazza. La cintura veniva indossata dalla sposa quando cavalcava fino alla chiesa o alla casa dello sposo,

Figura 7. Girolamo da Cremona, *Trionfo della Purezza*, olio su tavola, cm 51,4x54, Denver, Denver Art Museum (1460). © Denver Art Museum

e il giorno successivo essa veniva consegnata al marito "in cambio" di una *donatio propter nuptias*, un insieme di doni tradizionalmente offerti dopo la prima notte di nozze[33]. Poi arrivò l'impaziente attesa della gravidanza. La cintura nuziale, come dimostra il suo nome italiano *chiavacuora*, era direttamente associata alla *guardacuora*, l'abbigliamento festivo della donna dopo il parto[34]: così, regalando la cintura, il donatore esprimeva la speranza per l'imminente bisogno di guardacuora, e quindi per la gravidanza. Il nome stesso della donna *incinta* (letteralmente "senza cintura") si riferisce alla pratica di non indossare la cintura quando si aspettava un bambino. La cintura era associata sia alla cintura di Venere (quindi alla fertilità, fecondità, bellezza e femminilità)[35] sia alla cintura sacra della Madonna di Prato (sacra cintola)[36]. Le cinture nuziali erano veri e propri gioielli[37]: ricamate con fili d'oro o d'argento, diventavano un campo "pittorico" per scene, iscrizioni e ornamenti. Esisteva la pratica di creare cinture che potessero curare la sterilità[38], come dimostrano gli inventari di Margherita Datini[39] e Giovanni de Bicci[40].

Secondo le fonti, lo zibellino stesso poteva diventare un dono nuziale: nel 1569 Camillo Gozzadini acquistò una pelliccia per la sua sposa, oltre a una catena e a una testa di zibellino d'oro[41]. Un resoconto del matrimonio di Vienna Gritti, nipote del doge Andrea Gritti, con Paolo Contarini conferma il collegamento diretto tra lo zibellino e la cerimonia nuziale: durante il giorno del fidanzamento la ragazza ricevette in dono una scatola d'argento a forma di cesto. All'interno c'era una pelle di zibellino con una testa d'argento intarsiata di pietre preziose[42].

Non solo la catena lussuosa e la cintura collegavano lo zibellino all'immagine di Venere, perché l'ermellino stesso era un compagno figurato della dea e la "accompagnava" anche durante i trionfi, come nel *Trionfo della Purezza* di Girolamo da Cremona (1460, Denver, Denver Art Museum) [fig. 7].

Una propensione ovvia delle artiste Lavinia Fontana e Sofonisba Anguissola per gli zibellini come attributi dimostra il loro significato particolare nel mondo femminile[43]. Nel ritratto di una sconosciuta sposa bolognese eseguito da Lavinia Fontana (1580, Washington, National Museum of Women in the Arts), i due simboli – della fertilità (uno zibellino con testa e piedi dorati) e della fedeltà (un cane) – sorgono contemporaneamente.

Ma perché gli zibellini possono essere associati al parto? La spiegazione la troviamo nelle *Metamorfosi* di Ovidio. La fanciulla Galantide ingannò la dea del parto Lucina e aiutò così Ercole a nascere[44]. Questo inganno fece adirare la dea Giunone, che per punizione trasformò Galantide in una martora, che partoriva bambini attraverso la bocca[45]. È importante notare che la storia dell'impresa e della tragica trasformazione di Galantide passò sia nelle *Metamorfosi* del grammatico greco Antoninus Liberalis[46] che nelle *Periegesi della Grecia* di Pausania[47]. Secondo Antoninus Liberalis, in segno di ringraziamento per la sua salvezza e per la liberazione di sua madre Ercole maturo costruì un santuario in onore di Galantide e questa pratica di culto fu preservata per lungo tempo a Tebe della Beozia, città natale di Galantide. Per pietà della ragazza che ha sofferto a causa della sua lealtà, la dea della magia e della stregoneria Ecate fece della martora il suo animale sacro[48]. Da Pausania Galantide ricevette il nome Historis, cioè "colei che sa" – l'antico nome di un'ostetrica[49].

Grazie al mito di Galantide, martore e furetti nell'antica Grecia erano venerati come animali divini, dotati di poteri magici e di un legame diretto con la gravidanza e il parto.

Tuttavia, la leggenda e il collegamento dell'animale con il parto non potevano sorgere senza motivo. Ciò è confermato dal fatto che a Creta, molto prima di Ovidio, Pausania e Antoninus Liberalis, già nel 2000-1600 a.C., le figurine di furetti e martore venivano utilizzate come ausilio magico durante il parto (piccole figurine di argilla provengono dal santuario di Petsofas e sono conservate nel Museo Archeologico di Agios Nikolaos)[50]. Si presume che dall'urina dei mustelidi si ricavassero medicinali che alleviavano le sofferenze durante il parto ed è per questo motivo che gli animali diventavano "compagni" nella nascita dei bambini[51]. Plinio il Vecchio menziona farmaci simili nella *Naturalis historia*[52]. Le martore in Grecia venivano spesso tenute in casa come animali domestici; quindi, preparare una miscela per una donna in travaglio non era particolarmente difficile[53].

Oltre alle figurine cretesi tra le prime immagini della martora che ci sembra corretto correlare con Galantide possiamo evidenziare l'immagine della pelle dell'animale gettata sulla mano di Ecate del cratere raffigurante il viaggio di Orfeo agli Inferi di maestro degli Inferi pugliese (330–310 a.C., Monaco di Baviera, Staatliche Antikensammlungen) [fig. 8]. Qui Ecate appare in due scene contemporaneamente: alza senza pietà la sua arma su Sisifo, che esegue il suo lavoro costante, ma insignificante. Un po' più a destra Ecate è rappresentata nello stesso abbigliamento con elementi dettagliati del costume, dell'acconciatura e della cintura preziosa, ma la sua posa è meno dinamica. Nelle sue mani la sovrana della magia e della stregoneria tiene due torce accese e con la sua stessa presenza indica che davanti ai nostri occhi Ercole sta compiendo la sua dodicesima fatica. In entrambi i casi, una pelle bianca di un animale pende dalla spalla sinistra di Ecate: questo elemento del paramento ricorda che Ecate scelse Galantide, trasformata in una martora, il suo animale sacro.

Variazioni di questa nascita miracolosa e della successiva attenta cura della prole si trovano in alcuni bestiari medievali: il bestiario di Aberdeen (fol. 23v, MS 24, XI-inizio del XIII secolo, Aberdeen, Aberdeen University Library), bestiario francese (fol. 84v, MS 14, 1240 circa, Chalon-sur-Saône, Bibliothèque Municipale de Chalon-sur-Saône). Nel Cinquecento sopravviveva la credenza che le martore e gli ermellini partorissero la prole attraverso la bocca, mentre il concepimento avveniva attraverso l'orecchio. Questo fatto spiega il crescente interesse dei maestri alle orecchie e alla bocca degli zibellini. Allo stesso tempo, come abbiamo già sottolineato, gli zibellini erano simboli di purezza e virtù: venivano appositamente intagliati nel cristallo o decorati con l'immagine di una colomba[54].

Figura 8. Maestro degli Inferi, *Cratere raffigurante il viaggio di Orfeo agli Inferi*, ceramica, Monaco di Baviera, Staatliche Antikensammlungen (330-310 a.C.).

La prova principale del legame tra zibellini e gravidanza si trova ancora una volta nei ritratti femminili. Nel ritratto di *Lavinia da Porto Thiene* Paolo Veronese, ad esempio, non nascose affatto la gravidanza della modella[55]. Purtroppo, a volte lo zibellino univa le funzioni di attributo della gravidanza e di *memento mori*: per esempio, Beatrice d'Este è raffigurata nella sua tomba creata da Cristoforo Solari nel 1497 con uno zibellino alla cintura perché morì dopo il parto[56]. Anche la più famosa *Dama con l'ermellino* di Leonardo da Vinci (fine 1480, Cracovia, Museo Czartoryski) – al secolo Cecilia Gallerani – non è raffigurata con la bestia da preda per caso. Musacchio ha visto nella scelta dell'attributo un riferimento alla gravidanza della donna[57] – ovviamente questa lettura del simbolo non è l'unica possibile. La scelta è stata probabilmente influenzata da un gioco di parole: da un lato l'artista potrebbe alludere al cognome della ragazza, poiché Gal-

Figura 9. Masaccio, *Desco da parto*, tempera su tavolo, Berlino, Gemäldegalerie (1427). © Gemäldegalerie; Figura 10. Parmigianino, *Ritratto di Camilla Gonzaga circondata dai suoi figli*, olio su tela, Madrid, Museo del Prado (1539–1540). © Museo del Prado

lerani è consonante con il francese galée, designazione della famiglia dei mustelidi in francese. Inoltre, il mecenate e amante di Cecilia, Lodovico Sforza, a corte era chiamato Ermellino: in questo caso, l'accostamento delle immagini di una ragazza e di un animale può essere considerato un ritratto accoppiato di amanti[58]. È stata avanzata una teoria secondo cui l'ermellino con il suo mantello bianco intatto avrebbe dovuto simboleggiare la virtù principale della ragazza: la sua purezza. Grazie a Carlo Pedretti si avanzò un'altra ipotesi: nel 1486 Lodovico Sforza ricevette l'Ordine dell'Ermellino dal re di Napoli ed è possibile che il ritratto di Cecilia con l'animale dovesse funzionare o come ricordo di questo evento, oppure anche nell'ambito dei lavori preparatori per la realizzazione di una futura medaglia[59]. Anche Lucina Brembati nel ritratto dipinto da Lorenzo Lotto (1518-1523, Bergamo, Accademia Carrara) indossa uno zibellino: questo può essere letto come un augurio per la gravidanza della donna, che non riuscì per lungo tempo a rimanere incinta[60], o come un riferimento al suo nome: Lucina come dea del parto.

La gravidanza e il parto erano eventi molto pericolosi durante il Rinascimento e non ci sorprende che le donne fossero protette in ogni modo possibile[61]. Questa protezione magica includeva dei rimedi vegetali, amuleti di corallo, vasi di legno e maiolica, cassoni con belle dame nude all'interno dei coperchi[62], deschi da parto e forzierini con immagini di neonati e auguri[63]. È su questi oggetti che ritroviamo l'immagine ripetuta della serva Galantide trasformata in martora – un motivo simile si trova sul desco da parto di Masaccio (1427, Berlino, Gemäldegalerie) [fig. 9], nell'immagine di un cassone nella scena dell'apparizione dello spirito di Sicheo a Didone (Apollonio di Giovanni, 1460, Firenze, Biblioteca Riccardiana), nella *Nascita di Ercole* (Ovidio, *Metamorphoses vulgare*, 1497, Venezia) e su un vassoio in maiolica di una partoriente da urbinate (1525-1530, Londra, Victoria and Albert Museum). La loro abbondanza conferma la diffusa credenza nella martora come immagine protettiva per le donne gravide e durante il parto[64]. In generale, teorici dei secoli XV-XVI credevano nel potere della percezione visiva della donna[65]: immagini nobili, subli-

mi e gioiose avrebbero dovuto influenzare il concepimento e lo sviluppo del feto ancor prima della nascita. Anche dopo aver regalato degli eredi ai loro mariti, le donne non smettevano di indossare gli zibellini, che in questo caso erano il segno del dovere compiuto di una moglie e madre esemplare, come chiaramente emerge nel ritratto di *Camilla Gonzaga circondata dai suoi figli* (Parmigianino, 1539-1540, Madrid, Museo del Prado) [fig. 10].

In sintesi, gli zibellini costituivano un raro pezzo di costume rinascimentale che conservava un legame con il potere del mondo naturale[66]. Erano sia un promemoria della caducità della vita, sia una dimostrazione del potere della donna[67] come padrona di casa. Gli zibellini si caratterizzavano per la varietà di forme, materiali e modi di indossarli. Erano un accessorio di lusso e spesso erano arricchiti da materiali preziosi. Le funzioni dello zibellino rimangono misteriose. Abbandonando completamente l'idea del raccoglitore di pulci, preferiamo ritenere questo accessorio di pelliccia e un amuleto per le donne gravide. Un antico mito tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio mette addirittura in relazione questo oggetto con un arcaico ruolo apotropaico. Nel caso lo zibellino non aiutasse la donna incinta a superare tutti i pericoli del suo stato fragile, diventava un segno convenzionale di fragilità e un simbolo di *memento mori*. Appare importante sottolineare che uno dei gioielli rinascimentali poco studiati (muso d'oro del Museo di Cluny a Parigi), come ci sembra, appartenga specificamente alla tipologia dello zibellino e sia una prima versione del muso dorato dell'animale a cui un tempo era attaccata la pelle.

Bibliografia

Miranda Armiger, *Modellare la donna rinascimentale. Creare un'identita sociale attraverso una vita d'arte e oggetti*, Newark 2020; Janet Arnold, *Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd*, London 1988; Andrea Bayer, *Art and love in Renaissance Italy*, New York 2009; Id., *Paintings of Love and Marriage in the Italian Renaissance*, in "Heilbrunn Timeline of Art History", New York 2008; Wendelin Boeheim, *Philippine Welser: eine Schilderung ihres Lebens und ihres Characters*, Innsbruck 1894; Bill Brown, *Thing Theory*, in "Critical Inquiry", Vol. 28, 1 (2001). pp. 1-22; Francis Celoria, *The Metamorphoses of Antoninus Liberalis. A Translation with a Commentary*, London 1992; Brianna Cooney, *The art of self-fashioning and the business of art. Eleonora Gonzaga's patronage of painting, architecture, and maiolica in the duchy of Urbino*, Washington 2023; Walter James Dilling, *Girdles: their origin and development, particularly with regard to their use as charms in medicine, marriage and midwifery*, in "Caledonian Medical Journal", 9 (1913); Erica Fudge, *Renaissance Animal Things // Gorgeous Beasts: Animal Bodies in Historical Perspective* / ed. Joan B. Landes, Paula Young Lee, and Paul Youngquist, Pennsylvania 2012, pp. 41-56; Mary DuBose Garrard, *Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist*, in "Renaissance Quarterly", Vol. 47, 3 (1994), pp. 556-622; Augusto Gentili, *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leoncino e Lucina Brembate*, in "Il Ritratto e la Memoria", 1 (1989), pp. 155-181; Yvonne Hackenbroch, *Jewels of the Renaissance. Citing Giovanni Gozzadini 'Di alcuni gioielli notati in un libro di ricordi del secolo XVI e di un quadro di Lavinia Fontana'*, New York 2015; Heather Lynn Holian, *Family Jewels. The Gendered Marking of Medici Women in Court Portraits of the Late Renaissance*, in "Mediterranean Studies", 17 (2008), pp. 148-182; John Hunt, *Jeweled Neck Furs and 'Flohpelze'*, in "Pantheon", 21 (1963), pp. 150-157; Marco Spallanzani (ed.), *Inventari Medicei 1417–1465: Giovanni de Bicci, Cosimo e Lorenzo di Giovanni, Piero di Cosimo*, Florence 1996; Deborah Leslie Krohn, *Birth and Family in the Italian Renaissance*, in "Heilbrunn Timeline of Art History", New York 2008. (URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/bifa/hd_bifa.htm); Id., *Courtship and Betrothal in the Italian Renaissance,* in "Heilbrunn Timeline of Art History", New York 2008. (URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/cour/hd_cour.htm); Id., *Nuptial Furnishings in the Italian Renaissance*, in "Heilbrunn Timeline of Art History", New York 2008. (URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/nupt/hd_nupt.htm); Elizabeth McFadden, *Fur Dress, Art, and Class Identity in Sixteenth- and Seventeenth-*

Century England and Holland, Berkeley 2019; Nicole Mennel, *Zibellini as animal-made-objects*, Falmer 2017. (URL: https://www.rensoc.org.uk/2128-2/); Emil Möller, *Leonardos Bildnis der Cecilia Gallerani in der Galerie des Fürsten Czartoryski in Krakau*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", Vol. 9, 9 (1916), pp. 313-326; Jacqueline Marie Musacchio, *Art, Marriage, and Family in the Florentine Renaissance Palace*, New Haven 2008; Id., *Weasels and pregnancy in Renaissance Italy*, in "Renaissance Studies", Vol. 15, 2 (2001), pp. 172-187; Jack Ogden, *The Technology of Medieval Jewelry*, in "Ancient & Historic Metals: Conservation and Scientific Research", Los Angeles 1991, pp. 153-182; James Balfour Paul, *Accounts of the Treasurer*, Vol. 7, Edinburgh 1901; Carlo Pedretti, *La dama con l'ermellino come allegoria politica. Studi Politici in Onore di Luigi Firpo*, a cura di A.E. Baldini e F. Barcia. Milano, 1990, pp. 161-181; Robert Cecil Salisbury, *Calendar of Manuscripts of the Marquess of Salisbury*, Vol. 1, London 1883; Claire Sandberg, *Sofonisba Anguissola's "Bernardino Campi Painting Sofonisba Anguissola" and the Ideal Cortegiana*. (URL: https://renaissancereframed.com/2021/05/12/sofonisba-anguissola-and-the-ideal-female-courtier/); Diana Scarisbrick, *Anne of Denmark's Jewellery Inventory*, in "Archaeologia", 109 (1991), pp. 193-238; Tawny Sherrill, *Fleas, Fur, and Fashion. Zibellini as Luxury Accessories of the Renaissance*, in "Medieval Clothing and Textiles", 2 (2006), pp. 121-150; Norma Stuart, *Sofonisba Anguissola and Catharina de Hemessen: two exemplary women artists of the Renaissance*, Los Angeles 2008; Edward Topsell, *The History of Four-Footed Beasts, Serpents and Insects*, London 1658; James Voorhies, *Domestic Art in Renaissance Italy*, in "Heilbrunn Timeline of Art History", New York 2002. (URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/dome/hd_dome.htm); Simone Zimmermann Kuoni, *The Obstetric Connection. Midwives and Weasels within and beyond Minoan Crete*, in "Religions", 12 (2021), pp. 1-30.

Note

[1] Da notare che a volte per realizzare uno zibellino venivano utilizzate pelli di più animali (Elizabeth McFadden, *Fur Dress, Art, and Class Identity in Sixteenth- and Seventeenth-Century England and Holland*, Berkeley 2019, p. 28).

[2] Jacqueline Marie Musacchio, *Weasels and pregnancy in Renaissance Italy,* in "Renaissance Studies", vol. 15, 2 (2001), p. 172.

[3] Tawny Sherrill, *Fleas, Fur, and Fashion. Zibellini as Luxury Accessories of the Renaissance*, in "Medieval Clothing and Textiles", Vol. 2, Cambridge 2006, pp. 121-150.

[4] E. McFadden, *Fur Dress, Art, and Class Identity in Sixteenth - and Seventeenth-Century England and Holland*, cit., p. 28.

[5] Ivi, pp. 366–393.

[6] Ivi, p. 57.

[7] James Balfour Paul, *Accounts of the Treasurer*, Vol. 7, Edinburgh 1901, p. 265.

[8] Robert Cecil Salisbury, *Calendar of Manuscripts of the Marquess of Salisbury*, Vol. 1, London 1883, pp. 128-129.

[9] Janet Arnold, *Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd*, London 1988, p. 396.

[10] Diana Scarisbrick, *Anne of Denmark's Jewellery Inventory*, in "Archaeologia", 109 (1991), p. 207.

[11] J.M. Musacchio, *Weasels and pregnancy in Renaissance Italy*, cit., pp. 172-187.

[12] T. Sherrill, *Fleas, Fur, and Fashion*, cit., pp. 121-150.

[13] Erica Fudge, *Renaissance Animal Things. Gorgeous Beasts: Animal Bodies in Historical Perspective*, ed. Joan B. Landes, Paula Young Lee, and Paul Youngquist, Pennsylvania 2012, pp. 41-56.

[14] J.M. Musacchio, *Weasels and pregnancy in Renaissance Italy*, cit., p. 177.

[15] Nicole Mennel, *Zibellini as animal-made-objects*, Falmer 2017.

[16] Norma Stuart, *Sofonisba Anguissola and Catharina de Hemessen: two exemplary women artists of the Renaissance*, Los Angeles 2008, p. 86.

[17] Brianna Cooney, *The art of self-fashioning and the business of art. Eleonora Gonzaga's patronage of painting, architecture, and maiolica in the duchy of Urbino*, Washington 2023, p. 3.

[18] Isabella de' Medici sposò nel 1558 Paolo Giordano Orsini, duca di Bracciano (Heather L. Holian, *Family Jewels. The Gendered Marking of Medici Women in Court Portraits of the Late Renaissance*, in "Mediterranean Studies", 17 (2008), p. 160).

[19] H.L. Holian, *Family Jewels*, cit., pp. 148–182.

[20] Mary D. Garrard, *Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist*, in "Renaissance Quarterly", Vol. 47, 3 (1994), pp. 556-622.

[21] Claire Sandberg, *Sofonisba Anguissola's "Bernardino Campi Painting Sofonisba Anguissola" and the Ideal Cortegiana.*

[22] N. Stuart, *Sofonisba Anguissola and Catharina de Hemessen*, cit., p. 85.

[23] E. Fudge, *Renaissance Animal Things*, cit., p. 55.

[24] Ivi, p. 41.

[25] N. Mennel, *Zibellini as animal-made-objects*, cit.
[26] E. Fudge, *Renaissance Animal Things*, cit., p. 42.
[27] T. Sherrill, *Fleas, Fur, and Fashion*, cit., p. 149.
[28] J.M. Musacchio, *Weasels and pregnancy in Renaissance Italy*, cit., p. 176.
[29] Wendelin Boeheim, *Philippine Welser: eine Schilderung ihres Lebens und ihres Characters*, Innsbruck 1894.
[30] John Hunt, *Jeweled Neck Furs and 'Flohpelze'*, in "Pantheon", 21 (1963), pp. 150–157.
[31] J.M. Musacchio, *Weasels and pregnancy in Renaissance Italy*, cit., p. 176.
[32] J.M. Musacchio, *Art, Marriage, and Family in the Florentine Renaissance Palace*, New Haven 2008, p. 168.
[33] Bill Brown, *Thing Theory*, in "Critical Inquiry", Vol. 28, 1 (2001), p. 241.
[34] J.M. Musacchio, *Art, Marriage, and Family in the Florentine Renaissance Palace*, cit., p. 173.
[35] Deborah L. Krohn, *Courtship and Betrothal in the Italian Renaissance*, in "Heilbrunn Timeline of Art History", New York 2008.
[36] Andrea Bayer, *Art and love in Renaissance Italy*, New York 2009, p. 105.
[37] Jack Ogden, *The Technology of Medieval Jewelry*, in "Ancient & Historic Metals: Conservation and Scientific Research", Los Angeles 1991, p. 153-182.
[38] Walter J. Dilling, *Girdles: their origin and development, particularly with regard to their use as charms in medicine, marriage and midwifery*, in "Caledonian Medical Journal", 9 (1913), pp. 337–357.
[39] J.M. Musacchio, *Weasels and pregnancy in Renaissance Italy*, cit., p. 185.
[40] Marco Spallanzani (ed.), *Inventari Medicei 1417–1465: Giovanni de Bicci, Cosimo e Lorenzo di Giovanni, Piero di Cosimo*, Firenze 1996, p. 6.
[41] Yvonne Hackenbroch, *Jewels of the Renaissance. Citing Giovanni Gozzadini 'Di alcuni gioielli notati in un libro di ricordi del secolo XVI e di un quadro di Lavinia Fontana'*, New York 2015, p. 200.
[42] A. Bayer, *Art and love in Renaissance Italy*, cit., p. 241.
[43] J.M. Musacchio, *Weasels and pregnancy in Renaissance Italy*, cit., p. 185.
[44] Ovidio, *Metamorfosi*, 9, 273-323.
[45] Francis Celoria, *The Metamorphoses of Antoninus Liberalis. A Translation with a Commentary*, London 1992, pp. 188-189.
[46] Antoninus Liberalis, *Metamorfosi*, 29.
[47] Pausania, *Periegesi della Grecia*, 9.11.3.
[48] Simone Zimmermann Kuoni, *The Obstetric Connection. Midwives and Weasels within and beyond Minoan Crete*, in "Religions", 12 (2021), p. 7.
[49] *Ibidem*.
[50] Ivi, p. 3.
[51] Ivi, p. 8.
[52] *Nat.* 30. 43. 14.
[53] S. Zimmermann Kuoni, *The Obstetric Connection*, cit., p. 8.
[54] Miranda Armiger, *Modellare la donna rinascimentale. Creare un'identita sociale attraverso una vita d'arte e oggetti*, Newark 2020, p. 49.
[55] J.M. Musacchio, *Weasels and pregnancy in Renaissance Italy*, cit., p. 182.
[56] Ivi, pp. 185–187.
[57] Ivi, p. 173.
[58] Ivi, p. 175.
[59] Carlo Pedretti, *La dama con l'ermellino come allegoria politica. Studi Politici in Onore di Luigi Firpo*, a cura di A.E. Baldini e F. Barcia. Milano 1990, p. 167.
[60] Augusto Gentili, *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leoncino e Lucina Brembate*, in "Il Ritratto e la Memoria", 1 (1989), pp. 174-177.
[61] Deborah L. Krohn, *Birth and Family in the Italian Renaissance*, in "Heilbrunn Timeline of Art History", New York 2008.
[62] Deborah L. Krohn, *Nuptial Furnishings in the Italian Renaissance*, in "Heilbrunn Timeline of Art History", New York 2008.
[63] James Voorhies, *Domestic Art in Renaissance Italy*, in "Heilbrunn Timeline of Art History", New York 2002.
[64] J.M. Musacchio, *Weasels and pregnancy in Renaissance Italy*, cit., pp. 179–181.
[65] A. Bayer, *Paintings of Love and Marriage in the Italian Renaissance*, in "Heilbrunn Timeline of Art History", New York 2008.
[66] E. Fudge, *Renaissance Animal Things*, cit., p. 48.
[67] B. Brown, *Thing Theory*, cit., p. 4.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 211-222
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0318

El altar y retablo de San Antonio de Padua de la iglesia conventual de San Francisco de Priego de Córdoba

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, p. 376

Manuel Peláez del Rosal
Real Academia de Córdoba

La nave central de la iglesia de San Francisco

Cualquier turista o visitante que se adentre en la iglesia conventual de San Francisco de Priego de Córdoba [fig. 1], cuyos orígenes se remontan a la primera década del siglo XVI, no tiene más remedio que fijar su mirada en la nave que preside su altar mayor. Constituye éste el telón que llama la atención no sólo por su tamaño, sino por cuanto su paramento le invita al avance que da acceso lateral a las dos grandes capillas de las cofradías más importantes de la localidad: la columnaria y la nazarena, ambas con más de cuatro centurias de historia.

A la derecha ascendente de la nave central se encuentran situados siete retablos con sus correspondientes altares: Santa Clara, San José, Nuestra Señora del Mayor Dolor, Buen Suceso, San Antonio de Padua, San Francisco de Asís y San Diego de Alcalá. Este orden no constituyó la disposición inicial, pues como indicaremos más abajo las circunstancias obligaron a su trasiego y actual composición.

La capilla de San Antonio de Padua

Este estudio trata de aportar nuevos datos sobre el altar y retablo de la capilla de San Antonio de Padua, construida a la postre, a mediados del siglo XVIII, por el artista y tallista local don Juan de Dios Santaella y Roldán[1] , y cuyo primitivo origen data de 1641.

En efecto, el 2 de mayo de este año el convento y frailes del señor san Esteban – así llamado el convento o monasterio – del orden del señor San Francisco[2] [fig. 2] dijeron que el muy reverendo padre fray Alonso de San Bernardino, padre perpetuo de la santa provincia de San José de los descalzos de la regular observancia y comisario visitador de los frailes menores y monjas de Santa Clara y Concepción de Granada, por su patente despachada en el convento de San Francisco de la ciudad de Córdoba a 25 de abril y refrendada por el secretario fray Cristóbal de la Fuente, había nombrado por síndico del convento prieguense al licenciado Juan de Uclés Calvo, presbítero y beneficiado de las

Figura 1. Panorámica de Priego de Córdoba (España). Foto cortesía del autor.

iglesias de dicha villa, para otorgar escritura de donación de la capilla de San Antonio de Padua, labrada en el referido convento en la capilla mayor en el lado del Evangelio, así como su entierro y hueco, a favor del licenciado don Bartolomé del Águila Sotomayor, presbítero, y sus hermanos don Antonio del Águila, clérigo subdiácono, y doña María de Arroyo Sotomayor, a quienes el convento se la querían donar por ser sus bienhechores, ellos y sus antecesores, y por haberlo acordado así en los tres tratados que para el dicho efecto habían hecho en tres días seguidos[3] . En la indicada patente fray Alonso de San Bernardino, con "plenitudine potestatis" del reverendísimo padre fray Juan Merinero, ministro general, decía haberle sido dada licencia al padre fray Antonio de las Peñas, predicador y guardián del convento de San Esteban, previo nombramiento del síndico, para que éste otorgara la escritura de donación, en nombre de la sede apostólica, y una vez hecha cesara en dicha sindicación.

Los tres hermanos don Bartolomé, don Antonio y doña María eran hijos del abogado don Bartolomé Ximénez del Águila y doña María de Arroyo Sotomayor. Falleció éste el 3 de agosto de 1639, y otorgó su testamento ante el escribano Matías del León Olmedo el 1 de agosto anterior, dejando como albaceas a sus tres hijos y al presbítero y cura de la parroquia de Santa María el licenciado don Juan Calderón Palomar[4] . En cuanto al mayor, el presbítero don Bartolomé del Águila Sotomayor, otorgó su testamento en 18 de agosto de 1641 dejando como herederos a sus dos hermanos, y algunas mandas a sus criados (María Rubia y Bartolomé Ruiz) y a la obra de la iglesia de San Nicasio. Falleció en 18 de mayo de 1675, y como clérigo que era fue enterrado en la bóveda de los sacerdotes de la iglesia parroquial de Santa María como perteneciente a la Real Cofradía de San Pedro de ella[5] . En cuanto a don Antonio se sabe que falleció el 16 de julio de 1668[6] y que otorgó testamento el día 10 del mismo mes y año, instituyendo una memoria perpetua sobre bienes de su propiedad para que alumbrara una lámpara delante del Santísimo Cristo Crucificado de la sacristía de la iglesia mayor, en donde dispuso ser enterrado. Declaró igualmente que a la imagen de Nuestra Señora de la Santa Veracruz que había tenido muchos años en su casa se le hiciera una basquiña que habría de estrenar el día en que fuere trasladada a su capilla del convento. Y dejó asimismo ordenado que se les pagare a sus sirvientas Isabel de Navas y María Ximénez, "lo que merecieren y fuere justo por razón de su servicio". En cuanto a doña María, fallecida en 31 de julio de 1672[7] , cuyo testamento data de 28 de julio anterior, declara ser su voluntad que cuando falleciera su cuerpo fuera sepultado en el convento de San Francisco "en bóveda que tengo mía propia en la capilla de señor San Antonio de Padua", con el hábito y cuerda franciscana, dejando establecido se le dijeran por su ánima mil misas rezadas, nombrando albaceas a su sobrino don Bartolomé del Águila Sotomayor y a don Luis de Mesa y Aguayo, y mandando a su sobrina doña Antonia del Águila, monja en el monasterio de San Antonio de Padua, dos pares de zarcillos de oro y otras prendas de su vestir (agnus, sábanas y almohadas), así como a sus sirvientas María de la Encarnación y Felipa.

No se nos oculta que la capilla de San Antonio de Padua del convento de San Fran-

Figura 2. Iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba. Foto cortesía del autor.

cisco debió recibir su nombre por la devoción que tenía a este milagroso santo el clérigo subdiácono don Antonio del Águila Soto-mayor. Desconocemos cuál fuera su originaria estructura, si bien se conserva desde entonces la imagen del santo de clara factura granadina.

La representación iconográfica de San Antonio de Padua en la Historia del Arte

Ríos de tinta han corrido en torno al franciscano Antonio de Padua[8] . Llama la atención que en fecha temprana, primera mitad del siglo XVII, antes incluso que se erigieran las dos capillas y altares de San Diego de Alcalá y San Francisco de Asís, se fundara la de San Antonio de Padua, con la imagen que actualmente tiene el de este santo titular, habiéndose formulado la hipótesis de ser su autor un discípulo de Alonso de Mena, de nombre Juan Sánchez Cordobés (1626-1652), natural de Melilla, aunque tallada bastantes años antes. En efecto fue Gallego Burín quien advirtió que de este artista se conservaba en Granada una sola obra en poder de un particular[9] . Muchos años después el profesor de Historia del Arte de la Universidad de Granada Gila Medina publicó un interesante artículo dando a conocer los pormenores de otra imagen del mismo autor[10] , en el que aportaba el dato de haberse concertado ésta el 14 de marzo de 1624 con Domingo Fernández de España, vecino de la villa de Priego, que se comprometía para finales de mayo, llevarla a su destino y abonarle al artista los 275 reales que le aún le restaba debiendo, pues en concepto de adelanto le había entregado otros 55 reales, en total 30 ducados ó 330 reales, incluida la caja del traslado. El santo portugués, de cinco cuartas de alto (105 cms.), sin la peana que tendría cuatro palmos (7,2 cms.), llevaría como es tradicional en la mano izquierda el Niño Jesús y en la otra una azu-cena. Como claramente se pone de manifiesto la longitud de la imagen no coincide con la existente en el retablo del santo de la iglesia conventual de san Francisco que es de dimen-siones mayores, 1.65 mts.de altura, sin contar

Figura 3. Interior de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba. Foto cortesía del autor.

la peana. No se dice en el testamento quien fuera el comitente, aunque sí la fecha de su confección, el año 1624, y ambos datos dimensiones y fecha de la imagen permiten rechazar la hipótesis, aunque sí sea la imagen la del santo de Padua, y posiblemente del círculo de Alonso de Mena.

Don Agustín Caracuel Roxas

Ignoramos el dispositivo original de la capilla fundada por los Águila Sotomayor a mediados del siglo XVII. El comitente del retablo actual fue don Agustín Caracuel Roxas, hijo de Francisco Caracuel de Roxas, natural de la villa de Priego, y su esposa doña María de Escamilla Salazar, natural de la de Luque. Fue bautizado por el licenciado don Manuel Carrillo Aguilera, cura de la parroquia de Santa María de su localidad natal, el día 15 de febrero del año 1704 (había nacido el 9 anterior), y se le impusieron los nombres de Francisco Agustín, siendo su compadre el doctor don Agustín Páez Pizarro[11]. Se desconocen los estudios realizados, aunque todo se inclina por afirmar que fueron eclesiásticos, ya que en su biografía figuran los de clérigo capellán y notario del Santo de Oficio de la Inquisición de Córdoba. Su madre, doña María de Escamilla Salazar, otorgó su testamento el 5 de diciembre de 1738[12] y en el mismo declara que era hija de don Diego de Escamilla y doña Josefa de Arrebola. Dispuso ser enterrada en la capilla de Jesús en la Columna con el hábito y cuerda de los religiosos del convento. También declaró que para que ascendiese al orden sacro del sacerdocio su hijo don Francisco le dio ciertos bienes para patrimonio, siendo además de éste también hijos suyos el mayor don Agustín, doña Vicenta, doña Josefa, doña Antonia y el Padre fray Diego Caracuel, predicador de la Casa Grande de San Francisco de la ciudad de Granada. Doña María de Escamilla falleció el 2 de junio de 1739[13] . Su marido don Francisco Caracuel Roxas era hijo de don Juan Caracuel Roxas y Barea y doña Bernarda Carrillo Nuño. En su testamento otorgado el 4 de junio de 1739 reprodujo prácticamente las mismas disposiciones que su esposa[14] . Don Francisco Caracuel Roxas, padre, sobrevivió a su esposa y falleció el 11 de febrero de 1740[15] .

Don Agustín Caracuel Roxas, el hijo mayor del matrimonio de don Francisco Caracuel y doña María Escamilla, otorgó su testamento el año 1767.

Existen numerosos testimonios documentales anteriores de la actividad mercantil de don Agustín y de sus bienes en los protocolos prieguenses. Así, en 1760, compra al regidor don Luis Antonio de Gámiz una haza de tierra de riego con algunos morales en la calle Ribera de Molinos de cabida de ocho celemines en precio de 3.546 reales y 28 maravedíes, censo incluido[16] . Con anterioridad, en 21 de diciembre de 1758 doña Jacinta García Madrigal vende a don Agustín una finca de cabida ocho aranzadas y celemín y medio de viña y estacada de olivar en el sitio de los Prados en precio de 4.728 reales y 15 maravedíes, censo y memoria incluida, y en 25 de abril de 1759 Manuel Mengíbar y José de Navas se obligan de pagar a don Agustín y don Francisco de

Cea Barea 600 reales de vellón en concepto de liquidación de cuentas entre ambos[17] .

Pero el documento más significativo y esclarecedor es su testamento otorgado en el año 1767, al que ahora nos referiremos[18] .

Tras su imprecación a Dios, nuestro Señor, y a su Serenísima Reina de los Ángeles, declaran su filiación, como hijos de don Francisco Caracuel Roxas y doña María Escamilla, protestan su fe en el misterio de la Santísima Trinidad y en el de la Encarnación y demás creencias católicas, pidiendo tras el terrible lance de la muerte salir sus almas de este mundo a la Gloria con los bienaventu-rados a gozar de sus eternas alabanzas, suplicando de la Divina Providencia recibir los "Divinos auxilios" para vivir en la vida mortal como fieles y buenos cristianos.

Desea ser enterrado en el convento de San Francisco de la Observancia, entre el altar de este santo y el de San Antonio de Padua "cuyos retablos de ambas imágenes he construido a mis propias expensas" – dice – y su hermana en la bóveda de la capilla de aquel santo, y ambos vestidos y adornados con el hábito y cuerda que usan los religiosos de citado convento [fig. 3]. En cuanto a su entierro dispone que éste sea honrado y asistan a él la comunidad entera de los padres observantes del convento, los dos Venerables Órdenes Terceros de Penitencia (el del convento observante y el de los descalzos), los cuatro beneficiados y veinticuatro capellanes, la cruz y capa mayor, así como las cofradías de San Pedro, la columnaria, la nazarena y la de la Soledad, el pendón del Santísimo, la música de la Capilla de la iglesia parroquial y 24 pobres con sus cirios. También dejan ordenado que se digan 2.000 misas por cada uno de los otorgantes, una cuarta parte en el convento observante, otra en el de franciscanos descalzos y las otras dos en la parroquia, sin intermisión alguna desde el día de sus respectivos fallecimientos. Doña Antonia lega a la imagen de "Nuestra Señora" que se halla en una capilla contigua a la de Nuestro Padre Jesús en la Columna una basquiña de felpa negra suya, y al guardián del convento un guardabajo de tela también de su uso para ser convertido en casullas para el servicio del convento. A los dos conventos citados y al hospital de San Juan de Dios legan 100 reales a cada uno para que sus religiosos les encomienden a Dios nuestro Señor. A la imagen de San Miguel de la iglesia parroquial 200 reales para el culto del referido arcángel o para el retablo "que se le está construyendo" a solicitud de los escribanos de la villa. Manda a la Virgen de los Dolores o Angustias de la iglesia de Santiago cuatro arrobas de aceite por cada uno de los otorgantes para el consumo de su lámpara. Manifiesta acto seguido don Agustín ser poseedor de una memoria fundada por el presbítero don Cristóbal Rodríguez Calderón y haberse otorgado escritura de partición de los bienes de sus padres, así como ser acreedor de varias deudas contraídas por los vecinos de la villa y haber fundado una capellanía a favor de su sobrino don Miguel Caracuel y hermanos y subsidiariamente a favor de don Juan de Llera y Valdeosera, del que dice "ha-ber criado en sus casas desde corta edad". También a éste le lega 8 aranzadas de tierra y olivar, estacada y

Figura. 4. Retablo y altar de San Antonio de Padua. Foto cortesía del autor.

Figura. 5. San Antonio de Padua de la iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba. Foto cortesía del autor.

zumacar en el Llano de la Sardina, dos casas pequeñas en la Rinconada del Parral y callejuela que llaman de Sicilia, en usufructo, una cama de madera y el menaje de sus casas principales, con 400 ducados de vellón en su especie, compartidos con su sobrino José Díaz.

Particular importancia tienen las disposiciones respecto de sus bienes. Tras declarar que al fallecimiento de sus padres se hizo la partición convencional manifiesta que con su industria y trabajo ha acopiado los raíces, alhajas, dinero y efectos que posee, no sin antes anunciar que deja como universal heredera a su hermana, doña Antonia, y entre los primeros dos cortijos de teja con sus tierras de labor y monte en el sitio de las Paderejas, uno llamado del Lentisco y otro de Pozo Ancho, sobre el que funda una memoria perpetua con la obligación de decir cada año en el altar y capilla de Nuestra Señora de la Soledad del convento de los descalzos una misa cantada y doce rezadas el día de San Agustín por su alma e intención, la de su hermana, padres y demás deudos y entregando por ello 30 reales de vellón. Agrega que el 24 de octubre de 1760, ante el notario apostólico fundó una capellanía a favor de don Miguel Caracuel, su sobrino, mediante la que se ordenó *in sacris*.

Más adelante añade que sobre el cortijo del Lentisco fundó una memoria perpetua a favor del convento de San Francisco de la Observancia, consistente en una misa cantada con sermón y Santísimo expuesto y ofrecida al misterio de la Limpia y Pura Concepción que se venera en él en uno de los días de su octava. Y como parte de ella le lega dicho cortijo a otro sobrino suyo, José Díaz de Henares y Caracuel, también criado en su casa desde temprana edad, casado con doña Ana de Pradas, y finados sus días recaiga en sus hijos Luisa y Juana Díaz, sin más requisito que el de que pidan por el donante a Dios nuestro Señor. También al mismo José Díaz le dona siete aranzadas de viña y olivar en el sitio del Cubillo, más 3.300 reales de vellón, con la expresa obligación de entregar a doña Josefa de la Encarnación y Funes, religiosa clarisa del convento de Alhama, 200 reales para ayuda de sus necesidades. A doña Isabel Gertrudes Caracuel y a Francisco Díaz de Henares, madre y hermano (éste demente) ha de costearle el entierro y funeral. Asimismo lega a José Díaz y doña Ana de Pradas cuatro aranzadas y media de olivar en el sitio de los Silos con el mismo cargo y obligación y tres hazas de tierra de riego con algunos morales por bajo de los Molinos de esta Ribera. Al M.R. Padre fray Diego Caracuel y a otro sobrino Jerónimo Díaz de Henares y Caracuel un huerto de tierra de riego y morales en la calle que nombran el Caño de los Frailes y otro de morales y cabida de ocho celemines en el sitio de la Verónica en el camino que va a la Hoya. A otro sobrino, don Luis Caracuel Caballero le dona por el afecto e inclinación que le tiene le dona una huerta de arboleda frutal en el sitio de los Prados, con el gravamen de un censo de 2.000 reales de capital, perteneciente al convento y hospital de San Juan de Dios, además de ocho aranzadas de viña y estacada de olivar en dicho sitio, con el gravamen de una memoria peregrina de 4 reales para la colecturía de la iglesia parroquial, y cuatro aranzadas de viña en el sitio del Casar

de Lozano, con el gravamen de otra memoria perpetua de 30 misas a celebrar en el convento de San Francisco el día de San Antonio.

Tiene presente en su última voluntad a otras parientas, como sus primas doña Feliciana y doña María Montoro Caracuel, a las que beneficia con un cerdo de setenta libras a entregar el día de San Andrés, inmediato al de la muerte de su hermana doña Antonia, seis principales de censo, y a otro sobrino llamado don Manuel Caracuel y Luque y subsidiariamente a la hermandad de las Benditas Ánimas de la iglesia de Santiago.

En cuanto a las casas que le sirven de morada, con su fuente de agua de pie, torno de torcer seda y bodega de tinajas, jardín y cuadra de caballos "para mi diversión y servicio", sitas en la esquina de la calle Puertas Nuevas y Rinconada del Parral, funda otra memoria perpetua y absoluta consistente en decir doce misas rezadas anuales el día en que lo celebra su religión, a razón de 24 reales cada una.

Y finalmente a su sirvienta María Nadales con más de cuarenta años de servicio, le lega tres aranzadas de tierra en el sitio de la Senda Golosa, unas casas en la calle del Río, 42 fanegas y media de tierra de labor con algunas encinas en el sitio de Valdeinfierno, otras tres de tierra de riego en Azores, toda la ropa y oro y numerosos objetos de casa y cocina, y a su otra sirvienta llamada Ana de Molina también numerosos objetos del menaje doméstico (cama, colchones, sillas arca, caldero, sartén, trébedes, candiles, asador) unas casas en la calle Sicilia y dos aranzadas de tierra y olivar en el Camino Alto y 300 reales de vellón.

Pero lo que nos importa viene referido al retablo de san Antonio y colindantes que el propio don Agustín Caracuel y Roxas declara haberlos costeado [fig. 4]. En efecto en su testamento otorgado en 1 de abril de 1767[19] dispone que su cuerpo sea sepultado en "el intermedio de los altares de señor san Francisco y el de señor san Antonio de Padua, que se veneran en él, cuyos retablos de ambas imágenes he construido – dice – a mis propias expensas". Más adelante declara que con posterioridad al fallecimiento de sus padres y

Figura 6. San Antonio de Padua del Museo de Bellas Artes de Granada. Foto cortesía del autor.

consecuente partición convencional había adquirido con su industria y trabajo, los raíces, alhajas, dinero y demás efectos, que la Divina Majestad por su infinita misericordia fue servido franquearle tan liberalmente, nombrando como universal heredera a su hermana doña Antonia, no sin antes referir ser propietario de dos cortijos en las Paderejas, el del Lentisco y el de Pozo Ancho, sobre los que funda una memoria perpetua con la obligación

de decir sus poseedores una misa cantada en el altar de Nuestra Señora de la Soledad del convento de los franciscanos descalzos el día de San Agustín, aplicada por su alma e intención y la de sus deudos, pagando 30 reales anuales por dicha obligación.

Funda también otra memoria a favor del convento de San Francisco, consistente en otra misa cantada con sermón y Santísimo expuesto a celebrar en la octava de la Limpia y Pura Concepción, satisfaciendo por ello la cantidad de 100 reales también anuales. No olvida el testador a sus parientes, y entre ellos su primas doña Feliciana y doña María Montoro Caracuel, beneficiándolas con un censo de 70 libras, sus sobrinos el presbítero don Manuel Caracuel Luque (hijo de don Antonio Caracuel Roxas casado en primeras nupcias con doña Francisca Luque Roldán Porras) don Luis Caracuel y Caballero, como descendiente de don Miguel Caracuel Roxas casado con doña Ana Barea sus segundos abuelos, y don José Díaz de Henares y Caracuel, criado en sus casas desde corta edad y su esposa doña Ana de Pradas, y sus hijas doña Luisa y Juan Díaz, así como a otro sobrino llamado Jerónimo Díaz de Henares y doña Josefa de la Encarnación y Funes, clarisa en el convento de Alhama, hija de doña Isabel Gertrudis Caracuel. Tiene asimismo presente a la hermandad de las Benditas Ánimas de la iglesia de Santiago. Sobre sus casas principales, esquina a la calle Puertas Nuevas y Rinconada del Parral, con su fuente de agua de pie, jardín, torno de torcer seda y bodega de tinajas, funda otra memoria de 12 misas rezadas a decir en el convento de san Francisco el día en que lo celebra su religión. No podían faltar los sufragios de decir 30 misas rezadas en el convento de San Francisco, ni tampoco las dádivas a recibir por don Juan de León de Illera [sic!] y Valdosera, que había criado en sus casas "por el afecto e inclinación que le tengo", a saber una finca en el Llano de la Sardina, dos casas en la Rinconada del Parral, una cama de madera con los colchones, sábanas, almohadas y cobertores correspondientes "al estado de sacerdote que ha de recibir y a que es inclinado", así como el menaje de casa y 400 ducados de vellón. Capítulo aparte tienen los pingües legados ofrecidos a sus sirvientas María Nadales, estante en la casa desde hace más de 40 años, y también Ana Molina "por lo bien que nos ha servido y esperamos continúe hasta el fallecimiento del último de nos", y por no haber estado sujetas a salario. Su generosidad quedó patente en el donativo de 100 reales para la imagen o el retablo del arcángel San Miguel de la iglesia parroquial, del número de escribanos de la villa, que a la sazón (1767) se estaba construyendo, y asimismo otros efectos para la imagen de Nuestra Señora de la capilla de la Columna y a la de los Dolores o Angustias de la iglesia de Santiago.

Don Agustín Caracuel Roxas, posteriormente, agregó dos codicilos a su última voluntad en 9 de diciembre de 1770 y 17 de enero de 1771, respectivamente, que alteraron algunas de las claúsulas y disposiciones originales de su testamento.

No menos interesante es el documento de la partición convencional que añade detalles que ponderan el caudal de don Agustín Caracuel Roxas[20] . Entre sus pertenencias hay que mencionar las de carácter artístico-religioso: un crucifijo con su dosel, un lienzo de San Antonio con su marco sobre dorado, una imagen de San Cristóbal y una estampa de Ntra. Sra., una imagen de Ntra. Sra. de talla, ocho láminas apaisadas de la Historia de la Virgen, una lámina grande de Ntra. Sra. de la Concepción, una urna con un Niño Jesús, dos cornucopias lámina en piedra de San Agustín y cabeza de San Pedro Apóstol, otras dos de San Antonio de Padua y cabeza de San Juan Bautista, una lámina pequeña de San Antonio de Padua, un lienzo sin marco de Ntra. Sra. de la Soledad, otro de las Angustias y otro de Jesús en la Columna, una lámina apaisada del Nacimiento, otro lienzo de San Francisco y una imagen de Ntra. Sra. de Valvanera, amén de numerosos objetos de plata y dinero objeto de la partición.

De todo este discurso no se desprende cuál fuera la situación primitiva del retablo de San Antonio de Padua, si la actual u otra aledaña. Hay testimonios que permiten fun-

damentar que fuera la que hoy tiene como es la yesería existente aún debajo del ara de su altar, sin duda, anterior a la fecha de la construcción del mismo, tal vez del siglo XVII. Pero este dato nos aboca a otro más peregrino. En efecto, en la solicitud presentada al ministro provincial de la Santa Provincia de Granada en el año 1760 por el guardián del convento de San Esteban (vulgo San Francisco), fray Fernando Moraga, y suscrita también por los miembros de la misma comunidad fray Francisco González Simo, fray Andrés del Mármol, fray Pedro Suárez y fray Melchor de Valderrama, se expone haber costeado el señor don Agustín Caracuel y Roxas "de el todo a el todo" el retablo del altar de N.P. San Francisco, y ahora nuevamente el de San Antonio de Padua y mandado hacer otro para San Benedicto de Palermo, además de haber dorado la puerta del Sagrario y el cascarón del tabernáculo del Santísimo, amén de otras especiales limosnas que experimenta de su gran caridad y afecto, por lo que le piden se digne concederle el patronato del referido altar de san Francisco, para que en él se pueda enterrar y colocar lápida que señale su sepultura, con el derecho a colocar asiento, en atención a que inmediato al lugar no la hay. Y a continuación, bajo la indicada solicitud fray Francisco de Vida, lector habitual de Sagrada Teología, ex definidor y examinador sinodal del arzobispado de Granada, Córdoba y Almería y ministro provincial expidió su patente a favor de don Agustín Caracuel y Roxas[21] suscrita en el convento de Madre de Dios de Lucena a 28 de marzo de 1760, reconociendo en nombre de la Silla Apostólica el derecho a patronato, el *ius sedendi et sepelendi* y colocar escaño en el lugar que conviniere en atención a que en dicho altar no hay capacidad, para que se conserve y crezca en su devoción.

Se sabe que a principios del siglo XVII el altar mayor estaba consagrado a Nuestra Señora de la Consolación, y en la parte inferior lucía el Sagrario[22] . En el centro de la nave a mano derecha conforme se entra estaba situada la puerta reglar que comunicaba el claustro del convento con la iglesia. Hoy este espacio lo ocupa el altar de la Virgen del Buen Suceso, que primitivamente, en 1670, estuvo situado debajo del coro de la iglesia, hasta que en 1755 aquél se traslada a la "segunda (capilla) de las que están por cima de la puerta que cae al claustro del convento"[23] .

En 7 de agosto de 1782 don Juan León de Llera Valdosera, natural de Laguna de Cameros (obispado de Calahorra y La Calzada) y vecino de Priego, pupilo que había sido de don Agustín Caracuel de Roxas, y a la sazón excomisario del Santo Oficio de la Inquisición de Córdoba en la villa de Rute, manifiesta que teniendo noticia de que la comunidad franciscana pretendía mudar la puerta reglar del sitio en que estaba, al que ocupaba el altar y retablo de San Benedicto de Palermo debajo del coro de la iglesia, solicita que éste siendo más pequeño se trasladara al claro de la pared aneja al pilar del arco de la entrada principal de la capilla de Jesús de la Columna, para que a dicho lugar se trasladase el retablo de san Antonio de Padua, dejando este espacio libre para construir a sus expensas una capilla dedicada a la antigua y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Valvanera, encargarla a un escultor de Sevilla y colocar allí la losa de su enterramiento.

Las disposiciones y condicionamiento del pretendiente no quedaban expresadas con mucha claridad. La patente suscrita por el P. Provincial Manuel María Truxillo dada en el convento de Madre de Dios de Lucena en 15 de agosto de 1782 se remitía al memorial presentado con tal objeto, y se autorizaba la fundación y el nombramiento como patrono de la nueva capilla al solicitante, y en los tratados al efecto celebrados se decía estar haciéndose la mudanza de la puerta reglar al sitio que ocupaba el altar y retablo de San Benedicto, que habría de colocarse en la pared aneja al pilar de la entrada principal de la capilla de Jesús de la Columna, y que en dicha puerta reglar se colocara el retablo y altar de San Antonio de Padua, y en el que ocupaban estos se construyera la capilla, retablo, altar de Nuestra Señora de Valvanera, por no ser perjudicial al convento y sí de conocida utilidad. Pero en lugar de trasladar – se añadía – el retablo de san Benedicto a la entrada de la

capilla de la hermandad de la Columna se ubicara en el lugar que ocupaba el retablo y altar de san Luis obispo, sito a la entrada de la capilla del Venerable Orden Tercero, dado que estaba previsto colocar este retablo en la capilla de San Francisco de la iglesia de Fuente Tójar. Aceptado el patronato el 3 de abril de 1784, días más tarde, el 13 del mismo mes y año la comunidad del convento acordó aceptar y aprobar todo lo pactado[24] .

La pretensión, sin embargo, no prosperó, a deducir del testamento otorgado el 3 de junio de 1822[25] (murió el 26)[26] , en el que manda don Juan León sepultarse en el Cementerio de San Luis de la villa de Priego, por estar extinguido el convento, nombrando heredera de sus bienes a doña Teresa Ximénez de la Carrera y declarando ser titular de la capellanía que fundó en la iglesia parroquial don Agustín Caracuel Roxas, consistente en un cortijo en el sitio de La Carrasca, y asimismo vivir en las casas que fueron de éste en la calle Puertas Nuevas, esquina con la calle de la Rinconada del Parral. Ninguna alusión a la capilla de Nuestra Señora de Valvanera, que, sin duda, no llegó a fundarse. Quedó, por tanto, el altar y retablo de san Antonio de Padua en su sitio, junto al de san Francisco, y el de la Virgen del Buen Suceso, todos ellos obra del tallista don Juan de Dios Santaella.

Estado actual del altar de San Antonio de Padua

La monumentalidad de la ciudad de Priego de Córdoba, con la declaración de más de una decena de Bienes de Interés Culturales, y entre otros la iglesia en la que se encuentra el altar al que dedicamos este volumen, merece, como es lógico, su debida protección. Forma parte de su patrimonio histórico-artístico. Hace tiempo pusimos en conocimiento de la autoridad eclesiástica la incidencia de estar desprendiéndose de la pared lateral a la que la estructura del altar estaba sujeto, procediéndose en su consecuencia a adoptar las medidas oportunas para que no se produjere, lo que parecería ser inevitable: su total desarticulación y caída con los inevitables daños materiales, sin excluir los que pudieran además producirse personales, si se encontrare próximo algún visitante de los numerosos que frecuentan el templo. Para evitar el vuelco se precisa anclar el frontis al muro por la parte superior, aconsejan los técnicos.

La devoción a San Antonio de Padua en Priego de Córdoba

En Priego de Córdoba, a pesar de que no hubo Hermandad de San Antonio[27] , existió desde el siglo XVI una gran devoción al santo entre sus vecinos, fomentada por los religiosos franciscanos observantes que residían en el Convento de San Esteban fundado hacia 1508, y probablemente iniciado en 1510, a instancias de la madre del I marqués de Priego, don Pedro Fernández de Córdoba[28] . En 1617 se fundó en Priego el convento de San Antonio, de la Orden de Santa Clara, cuya iglesia se acabó de construir en 1663. En su altar mayor se encontraban las imágenes de San Antonio de Padua y Santa Clara. En 1802 se construyó una portada de piedra en el mismo, en donde de nuevo aparecen las esculturas de San Antonio y Santa Clara. Este emblemático convento de San Antonio fue suprimido en la segunda mitad del siglo XIX[29] . Además del altar que se le dedicó al santo portugués en el convento de los franciscanos observantes, a principios del siglo XVIII se le dedicó también un altar en el convento de los descalzos con una imagen y un retablo de gran valor artístico. En 1751 la devota doña María Josefa del Mármol, para honrar la memoria de su marido, el regidor don Antonio de Toro Roldán, ordenó pintar un lienzo con el santo, que se encuentra en el lateral de la capilla de San Rafael de la parroquia de la Asunción, y a su costado también existe otra capilla del patronato de los Ramírez dedicada a la Virgen de los Dolores, en cuyo atrio existe otra pintura representando a la Virgen, San Antonio y Jesús Niño. Y en la misma iglesia parroquial, por encima de la capilla de San Rafael o del Ángel, se encuentra el retablo de Ntra. Sra. de los Desamparados, en una de cuyas peanas hay una escultura de San Antonio, todo él de Remigio del Mármol, contratado en el año 1791, y que hizo a devo-

ción de don Antonio Carrillo Serrano y doña Mariana de Arroyo[30] . En la iglesia de San Pedro existe asimismo en su capilla edificada en 1727 una escultura de San Antonio [fig. 5] así como un lienzo del santo en la sacristía[31] . Todos estos testimonios dan prueba de la gran devoción a San Antonio entre los franciscanos observantes, las clarisas, los descalzos y el pueblo de Priego en general a lo largo de la historia. Sus mentores, la familia Quiroga, la familia Caballero, uno de cuyos vástagos ilustres fue don Antonio Caballero y Góngora, virrey de Nueva Granada, y el abad don Antonio Pimentel Ponce de León, hicieron patente esta devoción, reforzada con la reliquia de un radio del cuerpo de San Antonio que donó este prelado en su testamento y conservado en el Sagrario del Altar Mayor[32]. Devoción antoniana que se per-cibe asimismo al revisar su callejero en donde encontramos que tiene dedicada una bella plaza en el emblemático Barrio de la Villa que está presidida por un lienzo o retrato con la imagen del santo.

Notas

[1] La bibliografía de este artista es abundante, aunque no la suficiente para perfilar totalmente su biografía, que merece. Cfr. Manuel Peláez del Rosal - Jesús María López Martínez, *Prieguenses ilustres*, Ediciones El Almendro, Córdoba, 2009, pp. 31 y 46.

[2] La comunidad en el indicado año estaba constituida por los siguientes religiosos: fray Antonio de las Peñas, guardián, fray Martín Gómez, predicador, fray Juan Clemente de Cáceres, lector, fray Andrés González de la Torre, presidente, fray Juan Ortiz de Gámiz, vicario de coro, fray Juan del Caño, fray Antonio de la Concepción, fray Alonso Villodres, fray Martín de Alcaraz, fray Juan de Aguilera, fray Juan de Obledo, fray Pedro Martínez Salcedo, fray Alonso de Almazán, fray Alonso de Ynestares, fray Pedro Ximenez Galeote fray Francisco Ruiz, fray Miguel Garzón de los Cobos, fray Juan de Ortega Merino, profesos. Cfr. Archivo Municipal de Priego (AMP), libro 215, protocolo de Matías León Olmedo, *El licenciado Juan de Uclés Calvo contra el convento de San Esteban*, fols. 182 vto.-184r; *El licenciado don Bartolomé del Águila y otro, cesión contra el convento de San Esteban de la orden de señor San Francisco de esta villa*, fols.184 vto.- 187 vto.

[3] Su texto es un documento trasunto de fecha 8 de junio de 1675 del protocolo de Martín Hurtado Roldán copiado a requerimiento del padre fray Salvador de Flores, religioso del orden de señor san Francisco y superintendente del convento de San Antonio de Padua de monjas clarisas de la villa de Priego, y de don Antonio de Quiroga Serrano, teniente de alcalde mayor de la villa de Priego en ausencia del licenciado don Juan Gregorio de Cea, alcalde mayor de ella (Archivo del autor).

[4] Archivo General del Obispado de Córdoba (AGOC) , *Libro 8 de Defunciones de Priego*, fol. 341.

[5] AGOC, *Libro 14 Defunciones de Priego*, fol. 127.

[6] AGOC, ib., fol. 36.

[7] AGOC, ib., fol. 96.

[8] La bibliografía del "Santo de los Milagros" es numerosísima. Baste citar aquí: Jan Dobraczynski, *San Antonio de Padua*, Madrid 1990 (282 pp.); Raphael M. Huber, *St. Anthony of Padua, Doctor of the Church Universal: A Critical Study of the Historical Sources of the Life, Sanctity, Learning and Miracles of the Saint of Padua and Lisbon*, Montana 2010 (228 pp).

[9] Cfr. Antonio Gallego Burín, *José de Mora*, Granada 1988, p. 49.

[10] Lázaro Gila Medina, *Juan Sánchez Cordobés: un desconocido escultor en la Granada de la primera mitad del siglo XVII*, en "Cuadernos de Arte", 41 (2010), pp. 77-92; Mª del Carmen Sánchez Rojas Fenoll, *Escultura del siglo XVII en Murcia*, en "Anales de la Universidad de Murcia", 38, nº 3 (1979-80), pp. 228-232.

[11] AGOC, *Libro 24 de bautismos de Priego*, fol. 222.

[12] AMP, protocolo de Juan A. Hoyo, J. Aranda Rueda y Blas Ordóñez, libro 300, años 1737-1744 *doña María de Escamilla y Salazar, mujer de don Francisco Caracuel, su testamento*, 1738, s.n

[13] AGOC, *Libro 17 de Defunciones*, fol. 148.

[14] AMP, protocolo de Juan A. Hoyo cit., libro 300, años 1737-1744, *don Francisco Caracuel y Roxas , su testamento,* año 1739, fols. 82-83.

[15] AGOC, *Libro 17 de Defunciones cit*., fol. 163.

[16] AMP, Protocolo de Eusebio Vicente Rosales, libro. 310, años 1758-1760, *Don Agustín Caracuel Roxas. Venta contra don Luis Antonio de Gámiz*, fols. 69r-70vto.

[17] En 25 de junio de 1760 el vecino de Cabra don José Gil de Arana había vendido una casa a don Agustín en la calle del Río de Priego, y en 24 de noviembre de 1759 el presbítero don Julián de Sicilia había vendido una casa próxima a la Rinconada del Parral en precio de 2.200 reales de vellón.

[18] AMP, protocolo de Juan Cabrera Escalante, libro 366, años 1767-1768, *Don Agustín Caracuel y consorte, vecinos de esta villa. Su testamento*, fols. 152v-167vto. La muerte de don Agustín tuvo lugar el 17 de marzo de 1771, y el de su hermana el 11 de octubre del mismo año. Sus codicilos en AMP, protocolo de Juan Cabrera Escalante, libro 368, años 1771-1772, año 1771, *don Agustín Caracuel y Rojas, clérigo capellán, su codicilo*, fols 19-24; y AMP, protocolo de Juan Cabrera Escalante, libro 367, año 1770, fols. 927-928.

[19] Cfr. AMP, protocolo de Juan Cabrera Escalante, libro 366, años 1767-1768, año 1767, *don Agustín Caracuel y consorte, vecinos de esta villa, su testamento*, fols. 152-166vto.

[20] Cfr. AMP, Protocolo de Juan Cabrera Escalante, libro 368, años 1771-1772, año 1771, *Partición convencional formada entre don Juan León de Illera Valdeosera y María Nadales, legatarios de don Agustín Caracuel Roxas, clérigo capellán, notario del Santo Oficio de la Inquisición de Córdoba a los bienes que de ella constan con arreglo a a diposición testamentaria del susodicho*, fols. 1383 ss.

[21] AMP, protocolo de Eusebio Vicente Rosales, años 1758-1760, libro 310, año 1760, *El convento de señor San Francisco de esta villa, tratados primero, segundo y tercero*, fols. 89 ss. Formaban la comunidad los padres fray Fernando Moraga, predicador general y guardián, fray Diego de Castro, lector jubilado y definidor, fray Diego Caracuel, predicador, fray Pedro Jiménez Borrego, predicador, fray Francisco González Lima, lector de Teología, fray Andrés del Mármol, predicador primero, fray Pedro Suárez, predicador segundo, fray Alonso de Lama, fray Melchor de Valderrama, presidente, fray Antonio Infante, fray Juan de Dios Medina, fray José de Burgos, fray Juan de Montoro, fray Francisco Infante, fray Antonio Serrano, fray Alfonso de Lama, fray Manuel Verdejo, fray Juan de Aguilera, y fray Miguel de Aguilera, predicadores.

[22] Cfr. Manuel Peláez del Rosal, *La Hermandad de la Esclavitud de Nuestra Señora o de la Consolación: Una fundación prieguense del siglo XVII*, en "Boletín Informativo de la Asociación de Amigos de Priego", 36 (2022), pp. 2-4; Id., *La devoción a la Virgen de la Consolación en el Convento de San Francisco de Priego*, en *Actas del congreso internacional mariano Consolatrix Aflictorum: Historia,espiritualidad, devoción, arte*, Sevilla, 2022, II, pp. 361-381.

[23] Cfr. M. Peláez del Rosal, *Historia de la Hermandad del Buen Suceso de Priego de Córdoba*, Córdoba 2008, p. 28.

[24] Firmaban el documento los siguientes frailes: fray Juan Criado de Torrijos, ex lector de Filosofía, predicador general y guardián, fray Francisco Rosales, ex lector de Teología y ex Definidor, fray Salvador de Pinos, lector jubilado, fray Miguel de Morales y Herrera, predicador general, fray Pedro Merino, lector de Sagrada Teología, fray Miguel Hurtado de Mendoza, predicador primero, fray Juan Ruiz, predicador segundo y lector de Filosofía, fray Juan Sánchez Guillén, predicador y presidente, fray Gervasio de Puerta, predicador, fray Manuel Verdejo, predicador, fray Francisco Páez, predicador, fray Miguel de Morales y Velasco, ex lector de Filosofía, fray Pedro de Toro, ex lector de Filosofía, fray José Sánchez de Aguayo, confesor de monjas y predicador habitual, fray Diego de Arenas, predicador y sacristán, fray Antonio Guzmán, procurador, fray Juan Muñoz, predicador y vicario de coro, fray Antonio de Castro, predicador, fray Gabriel de Molina, predicador, fray Francisco Villena, predicador, fray Diego Sánchez, fray Manuel Carmona y fray Luis de Ávila, estudiantes moralistas, y fray José Carrasquilla, fray Manuel Bermúdez y fray Francisco García, laicos, y Diego Ximénez Rojo, síndico apostólico y Juan León de Llera Valdosera. Cfr. APP, protocolo de José García Hidalgo, libro 390, años 1784-1785, año 1784, *Convento y religiosos de señor San Francisco de la Observancia de esta villa de Priego, síndico limosnero apostólico, fundación y adjudicación de sitio para capilla a don Juan Leon de Llera*, Pbro, fols. 203-219, esp. 216 ss.

[25] AMP, protocolo de José García Hidalgo, libro 410, años 1820-1822, año 1822, *don Juan Leon de Llera Valdeosera, Pbro. su testamento*, fols. 722-726.

[26] AGOC, *Libro 24 de Defunciones*, fols. 424-425.

[27] Cfr. Mª Isabel García Cano, *San Antonio de Padua y Cardeña. Hermandad 1923-2023*, Córdoba 2023, que describe en esta interesante obra las vicisitudes de la hermandad de esta población, y da cuenta asimismo de la devoción en el resto de la provincia.

[28] http://manuelpelaezdelrosal.blogspot.com/.

[29] Cfr. M. Peláez del Rosal, *El convento de clarisas de la villa de Priego (1617-1872): Aspectos económicos, jurídicos, demográficos, artísticos y culturales*, en *El franciscanismo en Andalucía. Clarisas, concepcionistas y terciarias regulares*, Córdoba 2006, pp. 617-722; Id., *La desamortización del convento de Santa Clara de Priego de Córdoba (1835-1872)*, en M. Peláez del Rosal, (dir.), *Congreso Internacional Las clarisas, ocho siglos de vida religiosa y cultural*, Córdoba 2014, pp. 439-477.

[30] José F. Marín Molina, *Remigio del Mármol Cobo Rincón (1758-1815). Su aportación e influencia en el arte y en los artistas de la escuela barroca de Priego de Córdoba*. Tesis doctoral dirigida en la Universidad de Granada por la Dra. Esther Galera Mendoza.

[31] A esta enigmática escultura se refiere el autor anónimo de la *Crónica de la provincia franciscana de San Pedro de Alcántara (Historia de los conventos franciscanos descalzos de la provincia de San Pedro de Alcántara según texto latino del siglo XVIII*), trad. de Manuel Villegas Ruiz, Córdoba 2020, p. 47, quien la fecha en el año 1649. Su paralelismo con el prototipo de San Antonio de Padua que hicieron Alonso Cano y Pedro de Mena en 1650 para el convento del Santo Ángel Custodio de Granada (hoy en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad) [fig. 6] ha sido puesta de relieve por José Joaquín Quesada Quesada, *José de Mora en Priego de Córdoba*, Córdoba 2024, p. 220, quien, no obstante el dato histórico y cronológico, afirma haberse realizado en la década de 1740. Y ésta es la pregunta: ¿será esta imagen de gran calado místico -como la granadina- también de Alonso Cano?

[32] Cfr. M. Peláez del Rosal, *El testamento del abad don Antonio Pimentel Ponce de León, tercero profeso franciscano y otros datos para su biografía*, en *Abadía 7. Jornadas de Historia en la Abadía. Homenje a José Bolívar Gómez de Urda,* Jaén 2016, p. 245; Manuel Villegas, *Crónica*, cit., p. 329.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 223-233
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0319

Case d'Arte palermitane: tra futurismo e arti applicate

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, pp. 376-377

Marcello Nocera
Accademia di Belle Arti di Palermo

Il 1915 segna una congiuntura già di maturità piena della ricerca futurista, e che già esprime settorialmente una chiara tendenza trasgressiva verso la sinestesia, l'appello a più livelli sensoriali, e verso l'opera totale, al di là delle tradizionali separatezze di pittura, scultura, ecc.[1]

La data indicata da Enrico Crispolti è quella della pubblicazione del manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, e alla quale si può canonicamente far risalire l'inizio del rapporto tra il movimento futurista e le arti applicate. Di fatti, la volontà di "ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente"[2] ha come corollario l'intervento da parte dei futuristi in ogni ambito del vivere quotidiano: dalla moda alla grafica, dall'editoria alla produzione tessile, dalla pubblicità al design *tout court*.

In un certo qual modo eredi dell'ideale wagneriano di *Gesamtkunstwerk,* i futuristi abbattono gli steccati che da secoli tendevano a separare le cosiddette "Arti Maggiori" dalle "Arti Minori", trattando i due campi paritariamente, con stesso impegno e serietà, arrivando addirittura a prefigurare che "il quadro in avvenire non esisterà più, sarà abolito. […] tutta l'arte si ridurrà nell'arredamento dell'ambiente e in una semplice decorazione astratta. Esisterà l'arte applicata alle industrie. […] Il quadro sarà compenetrato nei mobili ed avrà un carattere assolutamente decorativo"[3].

Il compito di intervenire futuristicamente in tutti gli ambiti della vita quotidiana viene affidato alle Case D'Arte, veri e propri atelier-laboratori dove gli artisti, singolarmente o talvolta affiancandosi tra di loro, ripensano il mondo, progettando e producendo i più svariati oggetti: dai mobili al vestiario, dalle ceramiche agli arazzi. Ma se tra il Nord e il Centro Italia vengono fondate svariate Case d'Arte, al Sud si registra una situazione differente: le uniche due Case d'Arte nate nel Meridione sono quelle di Vittorio Corona e di Pippo Rizzo, i protagonisti – insieme a Giovanni Varvaro[4] – del futurismo palermitano.

CC BY ND

Figura 1. Gigia Zamparo Corona, *Aeroplano (o Festa tricolore)*, arazzo di panni colorati su tela grezza. Courtesy Archivio Ruta (1932).

La produzione tessile di Casa Corona

La Casa d'Arte di Vittorio Corona viene fondata nel 1926 insieme alla moglie Gigia Zamparo Corona nei locali della loro abitazione in via Candelai 59 a Palermo. "Questo laboratorio - sull'esempio della Casa d'Arte di Giacomo Balla - era reclamizzato con l'allettante invito: 'Pittori futuristi a disposizione del gentile pubblico"[5]; sul numero unico *Marinetti,* pubblicato a Trapani il 23 marzo 1928, si leggeva l'inserzione "Vittorio & Gigia Corona pittori futuristi – via candelai 59 Palermo".

I coniugi Corona si specializzano nella manifattura tessile, producendo tende, arazzi e cuscini di stoffa di notevole pregio. Vittorio Corona "in questi anni ha con le arti applicate un rapporto creativo diretto, testimoniato ulteriormente dall'impiego nel 1926 presso la ditta Ducrot"[6]; sue sono le singolari lettere di raso nero dipinte ad olio, spedite alla fidanzata e quindi private, ma passibili di "toccare anche il livello concreto del manufatto d'arredo"[7]; o l'ombrellino da sole regalato alla moglie, decorato con due figure stilizzate di donna dal gusto tardo-secessionista. Ma se il lavoro di V. Corona rientra all'interno di una produzione occasionale e domestica, votata alla sperimentazione e alla giocosità delle soluzioni, l'elaborazione degli arazzi da parte di Gigia Corona tenta di assumere l'aspetto di una regolare produzione pronta per entrare in commercio.

A discapito di un movimento che aveva predicato il *disprezzo della donna*[8]*,* "va qui sottolineata la meno pubblicizzata, ma altrettanto positiva presenza nell'atelier futurista della donna, talvolta protagonista e partecipe della creazione e della prassi artistica. Invero, il boom delle arti applicate, aprendo all'uomo settori d'attività a lui finora non riservati, aveva sollecitato una maggiore partecipazione della donna al processo creativo e di produzione"[9].

Difatti, alla ripresa dei bozzetti del marito, G. Corona affianca la realizzazione di idee proprie, "e firmate[10] infatti in proprio, sebbene in una situazione di gusto strettamente con-

Figura 2. Gigia Zamparo Corona, *Natura vivissima*, arazzo di panni colorati su tela grezza. © Archivio Ruta (1931).

nessa, nell'esaltazione narrativa dello strumento colore, un modo singolare di rispondere a tutta quella tradizione di plasticità del puro colore che distingue la ricerca futurista nei primi anni Venti, e che ha proprio in Balla e in Depero e nello stesso Prampolini i suoi punti di riferimento"[11].

Di questa produzione, nell'edizione del 15 giugno 1927 del *Il giornale di Sicilia,* il critico Giovanni Raimondi scriveva: "[…] i colori dei pannelli sono troppo vivi e coloratissimi, con una lavorazione eccellente. Sono arazzi destinati ad una pratica utilizzazione per cuscini"[12].

Adoperando la tecnica messa a punto da Fortunato Depero nella sua *Casa del mago*[13], Gigia Corona cuce ritagli di stoffe di colore puro su tele di lana grezza; l'artista trentino era solito chiamare questi lavori "quadri di stoffa"; e a tutti gli effetti *quadri di stoffa* sono lavori come *Aeroplano* [fig. 1], declinazione su tessuto del tema dell'Aeropittura, o *Natura vivissima* [fig. 2], dove invece Gigia reinterpreta in piena autonomia un soggetto proveniente dalla tradizione.

"Gli "arazzi" di Gigia sono dunque nell'orbita di quel cromatismo elementare ad ampie campiture che deriva dal momento "meccanico" purista del Secondo Futurismo italiano […] Rispondono tuttavia anche ad una soluzione tecnica, forzosamente affidata al puro risalto di zonature cromatiche compatte"[14]. Le composizioni sperimentate dall'artista, giocate su un caleidoscopico accostamento di forme geometriche semplici, posseggono una squisita eleganza e una spiccata decoratività; una lavorazione eccellente che – nonostante riscosse un discreto successo – non riuscì a imporsi come gusto corrente, rimanendo ancorata ad una produzione artigianale di modeste dimensioni.

La Bottega della famiglia Rizzo

Molto più articolata e organizzata si presen-

Figura 3. Pippo Rizzo, *Fioritura di un garofano,* tappeto in lana, cm. 120 x 100. Courtesy Archivio Pippo Rizzo (1925).

ta invece la produzione della Casa d'Arte di Pippo Rizzo, aperta in principio nel 1925 circa in via Serradifalco 86, dove l'artista abitava con la moglie da poco sposata, successivamente trasferita in via Volturno 72 e, infine, in via Vincenzo di Pavia 51.

Come scrive Giulia Gueci, storica dell'arte nonché diretta discendente dell'artista corleonese, "figura cardine nella gestione della casa-atelier fu la moglie di Rizzo, Maria Carramusa, la quale svolse non soltanto un ruolo di costante supporto emotivo, ma anche di abile braccio operativo nella realizzazione di molti dei prodotti tessili progettati dal marito. È lei che ricama a mano cuscini, copriletto, scialli, tende e tovaglie"[15].

Testimonianza di questa stupenda produzione tessile è il *Gilet futurista* del 1925, il tipico panciotto del folklore siciliano[16] sui cui sono stati cuciti ritagli geometrici di stoffe rosse gialle e blu. Rizzo era solito sfoggiare il gilet per le strade di Palermo, indossandolo soprattutto durante le esposizioni a cui partecipava; un modo per pubblicizzare l'operato della propria Casa d'Arte e diffondere il credo futurista.

A differenza dei coniugi Corona, la cui produzione – prediligendo il lavoro in prima persona e operando solo all'interno del campo tessile – rimane comunque ancorata ad una dimensione artigianale e domestica, la Casa d'Arte di Pippo Rizzo tenta invece di coinvolgere svariate ditte locali.

Nascono così quattro portasigarette e una scatola d'argento, realizzati dalla ditta Barraja di Palermo; il lampadario in ferro e vetro battuto facente parte della decorazione eseguita nel 1927 per la Camiceria Di Fresco a Palermo, creato dalla vetreria Bevilacqua, famiglia di artisti palermitani, amici dello stesso Rizzo e che condividono con lui la sperimentazione nell'ambito delle arti applicate; i tappeti di lana *Tappeto futurista* e *Fioritura di un garofano* [fig. 3], entrambi del 1925, realizzati dalla ditta Manifattura Italiana Tappeti Orientali di Enrico Li Castro.

Analizzando la produzione tessile di Rizzo è possibile individuarne gli stilemi e le tecniche di riferimento, così come poterne evidenziare le caratteristiche specifiche. Formalmente possono ricordare le sperimentazioni portate avanti da Giacomo Balla, nonostante Rizzo riconduca la decorazione astratta del maestro torinese, giocata sull'incastro di forme geometriche cromaticamente accese, a una figurazione riconoscibile. "Nella qualità tecnica si richiama, invece, al modo di produzione di Prampolini. Gli arazzi di Balla in realtà non erano tessuti, e i maggiori neppure costruiti di stoffe cucite, ma soltanto dipinti. Sono insomma dipinti decorativi su tessuto forte da arazzeria"[17].

Prampolini, che aveva legami con il Bauhaus ed era, dunque, conscio delle varie tecniche di tessitura che ivi venivano insegnate, produceva dei veri e propri arazzi realizzati al telaio. In maniera analoga, i tappeti creati dalla ditta MITO sui disegni di Pippo Rizzo vengono eseguiti per mezzo del telaio, prediligendo in questo caso una tecnica di tessitura a fessura.

Altro settore in cui si cimenta la Casa d'Arte di Pippo Rizzo è quello del vasellame e della lavorazione della terracotta, collaborando sia con diversi laboratori siciliani che con la botte-

ga faentina di Mario Ortolani[18]. Se le opere realizzate dalle fornaci isolane – nonostante la novità data dal colore e dal disegno – rimangono ancorate a forme indigene e tradizionali, i lavori realizzati a Faenza sembrano votati invece ad una più libera sperimentazione. "I bozzetti sia di decori che di forme di Pippo Rizzo, poi realizzati da Ortolani, si collocano su due livelli tipologici: le mattonelle figurate e i servizi e oggetti da tavolo"[19].

Le prime possono essere considerate come delle piccole tele di ceramica dove l'artista riporta i soggetti della sua pittura, ulteriore testimonianza dell'abbattimento degli steccati tra le cosiddette "Arti Maggiori" e "Arti Minori", tanto da utilizzare gli stessi soggetti per entrambe le produzioni. Di altro tono sono invece le seconde, qui Rizzo sperimenta sia nella decorazione che nelle forme, rivoluzionando completamente la fisionomia classica dell'oggetto in questione. Da citare sicuramente è l'inedito *Servizio da liquore* [fig. 4] in ceramica realizzato nel 1929:

> sei tazzine la cui forma è quella di una sezione inferiore di un cono con un manico triangolare applicato lateralmente e da una bottiglia anch'essa di forma conica ma con orlo svasato, decorata con moduli geometrici dal cromatismo deciso, che Rizzo accosta, sovrappone, incastra per creare decorazioni astratte, che possono considerarsi come il comune denominatore dei suoi prodotti di arte applicata.[20]

Molti sono i bozzetti – alcuni mai realizzati – che documentano l'estro creativo dell'artista e la molteplicità dei campi di sperimentazione, eseguiti questi con le più svariate tecniche: dall'olio su tela del bozzetto per scialle *La danzatrice*, eseguito nel 1921, alla tempera su cartoncino del *Bozzetto per arazzo e tappeto* del 1924; dai collages dei *Bozzetti per arazzi e tappeti* dello stesso anno allo studio per il giocattolo in legno *Il maialino*, una matita su carta del 1929; per non dimenticare i progetti a matita e acquarello su carta o cartoncino, come ad esempio il *Bozzetto per vaso* del 1928 e il *Bozzetto per calamaio* del 1929.

Interessante riportare l'acuta analisi di Troisi, esposta nelle pagine del già menzionato catalogo, dove lo storico dell'arte sottolinea le peculiarità della pittura di Pippo Rizzo, individuando proprio nel rapporto con le arti applicate il punto nevralgico di tutta la sua opera negli anni dell'adesione al futurismo:

Figura 4. Pippo Rizzo, *Servizio per liquore,* ceramica, Calenzano di Prato, collezione privata. Courtesy Archivio Pippo Rizzo (1929).

> è nei quadri concepiti e realizzati come superfici decorative, scandite da coloratissimi ritmi di moduli a tarsie che occorre ricercare la sua vena più autentica. Come se il pittore trasferisse nei dipinti i moduli e le strutture compositive dei bozzetti per arazzi, per tappeti, per manifesti, i quadri futuristi di Rizzo sembrano concepiti unicamente come superfici decorative, che possono essere valorizzate – come egli stesso aveva scritto – soltanto integrandoli in un arredo moderno. […] all'interno del futurismo siciliano […] Rizzo è più decoratore: ma in un senso squisitamente moderno, con un linguaggio duttile ad applicarsi a ogni forma di comunicazione visiva moderna; che poi questo non sia avvenuto secondo quelle che erano le sue potenzialità (ed è significativo che le qualità grafiche di Rizzo non siano state utilizzate), è un altro discorso[21].

Figura 5. Pippo Rizzo, *Manifesto futurista,* stampa tipografica su carta. Courtesy Archivio Pippo Rizzo (1927).

I circuiti espositivi e il dibattito teorico

Nonostante l'avventura del gruppo futurista siciliano sia di breve durata, terminando difatti nell'arco di un decennio, la sua attività nell'ambito delle arti applicate trova spazio nei circuiti espositivi locali e nazionali, nonché nei dibattiti ospitati nelle riviste edite in quegli anni, un chiaro indizio della lucida consapevolezza teorica che accompagnava la pratica.

Sicuramente, tra le due Case d'Arte indagate, è quella di Rizzo ad essere maggiormente presente – proprio per una questione di eterogeneità della produzione – all'interno di mostre in giro per la penisola. Nel 1925 organizza e partecipa alla Mostra Primaverile Siciliana; dalla fotografia riprodotta in catalogo e, successivamente, ripubblicata da Troisi nella monografia del 1989, è possibile riconoscere vari elementi di arredo, tra cui: un pannello decorativo, un tappeto, un paralume, un tavolino ricoperto da una tovaglia e due sgabelli ricoperti da cuscini.

Due anni dopo partecipa per la prima volta alla Triennale d'Arte Decorativa di Monza, significativo riconoscimento del proprio operato data l'importanza della manifestazione; sarà presente un'ultima volta nell'edizione successiva.

I coniugi Corona non sono comunque da meno; insieme allo stesso Rizzo partecipano all'unica edizione della Mostra di Arti Decorative di Taormina, realizzata nel maggio del '28 sulla scorta delle Triennali monzesi e accompagnata da un assai ridotto eco di stampa. Nel salotto futurista proposto da Pippo Rizzo campeggia il dipinto *Palme e vegetazione* di Vittorio Corona.

Di grande rilevanza è certamente la presenza alla Mostra d'Arte Futurista Nazionale, promossa dal Gruppo Futurista Siciliano, organizzata e realizzata da Rizzo nel giugno 1927, nella sala del circolo *Il Convegno* nei locali del Supercinema di via Cavour a Palermo. Per l'occasione Rizzo crea il manifesto [fig. 5], forse l'unica prova dell'artista nel settore della grafica pubblicitaria se si escludono le locandine della propria Casa d'Arte[22].

L'esposizione viene inaugurata da Marinetti il 14 giugno e a partecipare – se si eccettua Depero – sono tutti i maggiori esponenti del movimento, nonché il drappello futurista siciliano al completo, offrendo così un articolata panoramica delle tendenze in voga. In questa occasione Gigia Corona espone undici arazzi, molto apprezzati sia dai fruitori, che ne acquistano diversi esemplari, sia dai critici che ne lodano le qualità:

> Gigia Corona presenta gli arazzi decorativi, "Natura vivissima" che i passatisti avrebbero definito 'Natura morta'. Ma i colori dei pannelli sono troppo vivi e coloratissimi, con una lavorazione eccellente. Sono arazzi destinati ad una pratica utilizzazione per cuscini. Ha una intera parete con undici arazzi di diverso decorativismo astratto. Bellissimi sono 'Canto di bicchieri italiani', 'Raffica di vento', 'Giuoco d'artifizio', 'La fattoria' e 'Danza futurista'[23].

Il 1929 segna però la fine del gruppo futurista siciliano; Rizzo – vera figura cardine del gruppo e dell'Arte siciliana della prima metà

del XX secolo in generale – viene nominato segretario del Sindacato fascista, evento coincidente con la virata dell'artista verso i canoni del Novecento. La prima esposizione che vede Rizzo nel ruolo di segretario – la II Mostra d'Arte del Sindacato siciliano fascista degli artisti – è una delle ultime a vedere presente la produzione dell'artista nell'ambito delle arti applicate. Prese strade diverse, l'unica componente a mantenere fede – seppure per pochi anni – al credo futurista sarà Gigia Corona, continuando a produrre ed esporre le proprie opere tessili.[24]

Lo stesso anno vengono pubblicati importanti articoli che dimostrano come l'attività dei futuristi nel campo delle arti applicate non fosse disgiunta da una matura riflessione teorica. Rizzo aveva anticipato tali questioni quando nel 1924 scriveva il suo *Pittura dell'avvenire*[25], testo che palesava come e quanto avesse assorbito del manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo.* Ora le voci provengono da più parti, tutte testimoni dell'importanza assunta dalle arti applicate nel dibattito contemporaneo.

Come a commemorare la fine della sua adesione al futurismo, nel 1929 – in occasione dei vent'anni del movimento – Rizzo cura la pubblicazione del numero unico *Arte Futurista Italiana 1909-1929,* stampato dall'editore Priulla a Palermo. Oltre a riproduzioni di opere e la pubblicazione di poesie di artisti appartenenti alla corrente marinettiana, nella rivista trovano spazio due interessanti quanto importanti testi teorici: *Pittura futurista da cavalletto* di Fillia e *L'arte della réclame* di Enzo Benedetto. Quest'ultimo, sottolineando l'arretratezza dell'Italia nel campo della grafica pubblicitaria rispetto a nazioni quali la Germania, la Francia e l'America, proclamava la necessità "che il manifesto […] perché sia d'Arte, ha bisogno di essere oltre che bello, tecnico. […] anche in Italia la pubblicità dovrà perfezionarsi in Arte, come nelle nazioni che dicevo e che mandano anche a noi, ogni tanto, qualche bel manifesto interessante"[26].

Di fondamentale importanza all'interno del dibattito che ruota attorno alle arti applicate sono l'edizioni del *Bollettino dell'Arte*, il mensile del Sindacato regionale che vede nel ruolo di direttore il poliedrico Rizzo e Paolo Bevilacqua nelle vesti di redattore capo. A catalizzare l'interesse degli articoli presenti nei numeri pubblicati del periodico – oltre al dibattito su Novecento – è per l'appunto il circuito espositivo delle Triennali monzesi e il rapporto tra arti applicate e industria. Nel primo numero viene riportato il discorso di Cipriano Efisio Oppo, dove l'onorevole propone la riforma degli "Istituti di Belle Arti così come oggi sono, ossia senza l'insegnamento della vera grammatica dell'Arte: il mestiere. […] i sindacati degli artisti dovrebbero formare le maestranze a servizio di ogni richiesta dello Stato […] dal disegno del francobollo alla modellazione della moneta; dall'architettura della stazione ferroviaria […] agli edifici di maggior mole"[27]. Nel quarto numero Paolo Bevilacqua scriveva:

> riportare l'Italia ad essere arbitra di ogni bellezza ed eleganza è lo scopo cui tende la nuova organizzazione fascista dell'arte; per arrivare a ciò occorre da una parte sviluppare artisticamente e tecnicamente la nazione, dall'altra penetrare i mercati esteri. La Sicilia non deve rimanere fuori da queste attività, essa deve sviluppare le proprie risorse e le proprie industrie per balzare ai primi posti nella gara esportatrice italiana[28].

Tralasciando i toni retorici e propagandistici comuni alla maggior parte degli interventi ospiti del mensile del Sindacato regionale, ciò che maggiormente si evince è la necessità sentita dai futuristi siciliani di partecipare a quella tensione verso il moderno che in quegli anni animava tutta l'Europa e che, indubbiamente, nel rapporto tra società, industria e arti applicate vedeva uno dei suoi punti nevralgici. Ma la distanza dall'esperienze europee è tangibile; i limiti che caratterizzano l'apporto dei futuristi nel campo della produzione industriale – fatta eccezione, per certi versi, di Fortunato Depero – si accentuano maggiormente se si prende in considerazione la realtà isolana.

Le arti applicate a Palermo: ascesa e declino

Il 30 ottobre 1982 si teneva a Macerata il Convegno Nazionale di Studio *I luoghi del Futurismo (1909-1944),* il cui assunto era dimostrare la *molteplicità di posizioni*, di *luoghi* e di *tempi*, propria del movimento marinettiano, superando quindi una visione storiografica propriamente "pitturocentrica", e nella fattispecie "boccionicentrica", e tentando dunque di restituire la complessità e la capillarità della diffusione dell'avanguardia futurista[29].

Pertanto, si iniziavano a delineare *i contributi del Mezzogiorno allo sviluppo del Movimento*[30]*,* individuando un *Futurismo siciliano* caratterizzato da "tre intense stagioni diversamente connotate"[31]: la prima, di stampo letterario, si sviluppa a Palermo dal 1905 al 1913; la seconda, più articolata ed eterogenea rispetto a quella palermitana, evolve negli anni 1913-15 e fino al '26 circa tra Catania e Messina; l'ultima, invece, è contraddistinta da un rinnovato interesse per le arti figurative già dai primi anni Venti e fino ai primi anni Trenta, con una continuità dialettica interna tra un luogo e l'altro, un momento e l'altro, da Palermo a Messina, da Catania a Siracusa e poi di nuovo a Palermo[32]. Proprio a quest'ultimo periodo afferisce la produzione fin ora presa in esame.

Ora, se è ormai indubbio che – nella geografia del movimento marinettiano – Palermo assume un ruolo per niente marginale, in maniera analoga bisogna sottolineare come, decenni prima, "la città si era posta come uno dei riconosciuti capoluoghi del Liberty in Italia: già nel 1906 Alfredo Melani, critico acutissimo di quella congiuntura di gusto, riconosceva in Torino, Milano e Palermo le cittadelle moderniste italiane"[33].

A cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, il felice incontro tra il capitale economico della famiglia Florio, le sapienti maestranze della ditta mobiliera di Vittorio Ducrot e, non ultimo, l'abile mano e l'ingegno di Ernesto Basile, dà vita ad un notevole incremento – quantitativo e qualitativo – nella produzione delle arti applicate. La città di Palermo, allora "contrassegnata da una 'cultura del progresso industriale"[34], spinta da tensioni moderniste, aggiornata e in dialogo con le istanze europee contemporanee, vede fiorire le fortune di imprese come la Mucoli, l'Arhens, la Società Manifattura Ceramica Florio e la Fonderia Oretea, nonché le stesse Officine Ducrot.

La produzione di Basile e dei suoi collaboratori "convoglia in una stretta interrelazione tra architettura e decorazione l'opera di pittori e scultori di varia provenienza che aderiscono al nuovo stile ispirandosi al vasto repertorio della cultura mitteleuropea, giunto attraverso un flusso continuo di libri, riviste, manifesti"[35], tra questi: Antonio Ugo, Ettore De Maria Bergler, Archimede Campini, Gaetano Geraci, Pietro Bevilacqua, ma anche Salvatore Gregorietti, Benedetto Civiletti, Mario Rutelli, Luigi Di Giovanni.

Successiva soltanto all'Esposizione Nazionale tenutasi a Milano nel 1889, l'Esposizione Nazionale svoltasi a Palermo nel 1891-92 anticipa Venezia (Biennale del 1899), Torino (Esposizione del 1902) e ancora Milano (1906) "nella sfarzosa e ricca messa a punto di tutti i più significativi prodotti dell'industria e dell'artigianato nazionali"[36]. Inoltre, molte di queste manifestazioni vedono proprio la cerchia di Basile aggiudicarsi i massimi riconoscimenti: all'esposizione torinese del 1902, la ditta Golia e C. – successivamente trasformata nella prestigiosa Ducrot – "vince il gran diploma d'onore presentando una stanza da studio e una stanza da letto, poi prodotte in serie, disegnate da Basile"[37]; alla Biennale di Venezia del 1903, l'architetto palermitano ottiene il diploma d'onore per l'arredo della sala del Mezzogiorno[38]; nel 1906, alla mostra milanese del Sempione, per i mobili presentati conseguono i diplomi d'onore sia Basile che la ditta Ducrot[39].

Oltretutto, proprio a Palermo era nato Aleardo Terzi, "uno dei più vibranti grafici di tutta l'area Liberty italiana"[40]. Va precisamente ascritto al suo intervento – nonché a Marcello Dudovich e Duilio Cambellotti – "quell'eccezionale episodio di grafica modernista"[41] che fu *Rapiditas*[42], rivista di automobilismo sportivo voluta da Vincenzo Florio: il giornale, fondato nel 1906 e con una periodicità piuttosto discontinua, andava ad affiancare

la Targa Florio, competizione automobilistica nata lo stesso anno e presto diventata famosa, non soltanto lussuoso evento mondano, ma vero e proprio convegno di industriali provenienti da tutto il mondo.

Tuttavia, nonostante in città perduri una netta tensione verso il moderno, declinata su più fronti, da quello della cultura ufficiale – si veda l'acquisizione da parte della Galleria comunale di Arte Moderna di una serie di opere di chiara intonazione modernista, tra queste il *Peccato* di Franz Von Stuck – a quello dell'iconografia anonima – si veda la *Pupa ru Capu*, il pannello musivo che decora l'ingresso del panificio Morello, in piazza S. Anna al Capo -, il fulgido periodo del Liberty palermitano, purtroppo, è destinato ad esaurirsi presto.
Il binomio Basile-Ducrot, a cui si aggiunge la folta schiera di collaboratori, non riesce a dar vita ad una vera e propria "scuola capace di incidere più a lungo termine sulla realtà produttiva palermitana e siciliana in genere, sicché se di "movimento modernista palermitano" si può parlare, lo si può fare solo limitatamente ad una stagione"[43]. A ciò si aggiungano le mutate condizioni socioeconomiche dell'Isola, per cui, come sottolinea acutamente il critico d'arte Franco Grasso,

> la concorrenza dell'industria settentrionale protetta dallo Stato, l'incapacità della borghesia industriale siciliana di intaccare le strutture dell'economia latifondistica, di penetrare nell'entroterra, porteranno – ai primi sintomi della crisi mondiale – al crollo della fortuna dei Florio e ad una rapida decadenza in tutti i settori della vita siciliana, arte compresa. Il rombo dei motori della Targa Florio era stato, e rimase per molti anni ancora, il solo rumore di progresso a rompere il silenzio del latifondo[44].

In tale contesto si inserisce la vicenda del gruppo futurista palermitano che, se da un lato, aveva ereditato dal Liberty la poliedricità di campi di azione e la necessità di una visione moderna, conscia delle novità peninsulari quanto internazionali; dall'altro, a causa dello spirito iconoclasta nei confronti della tradizione che contraddistinse il movimento marinettiano, questi raramente attinse al *genius loci*, rifiutando quasi sempre l'utilizzo di fonti provenienti dalla cultura e dall'arte regionale[45].

Proprio questo fu uno dei motivi che spinse il pubblico isolano a ricusare le novità futuriste, prediligendo invece un repertorio di forme consolidato come, per l'appunto, quello dello stile floreale: "la piccola borghesia che i futuristi palermitani frequentarono non amavano né capivano la rivoluzione futurista"[46]. Inoltre, la mancanza di supporto da parte dell'imprenditoria cittadina – nonostante, come si è visto, il tentativo da parte di Rizzo di coinvolgere svariate ditte locali – segna i limiti dell'esperienza del gruppo nel settore delle arti applicate; se Basile aveva trovato nel cospicuo patrimonio dei Florio un significativo appoggio, ai futuristi mancò invece un mecenate che, tramite sostegno economico, incentivasse le loro sperimentazioni.

Tuttavia, seppur breve, l'attività dei futuristi nell'ambito delle arti applicate fu svolto con massima serietà e spirito di innovazione, per cui – come giustamente sottolineato dalla professoressa Ruta – il lavoro di alcuni di essi "non può essere considerato episodico e marginale, momentaneo rifugio in un'ora di crisi artistica, ma fase di studio sulla linea, sul movimento, sul colore, in perfetta integrazione con il lavoro pittorico"[47].

Note

[1] Enrico Crispolti (a cura di), *Ricostruzione futurista dell'universo,* catalogo della mostra, Città di Torino Assessorato per la Cultura Musei Civici, Torino, 1980, p. 14.
[2] Giacomo Balla - Fortunato Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo,* Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 marzo 1915, in Matteo D'Ambrosio (a cura di), *Manifesti programmatici teorici, tecnici, polemici,* De Luca Editori d'Arte, Roma, 2019, p.169. (nella collana *Nuovi Archivi del Futurismo* / diretti da E. Crispolti).
[3] Pippo Rizzo*, La pittura dell'avvenire*, in giornale non identificato, 30 agosto 1924, pubblicato in Sergio Troisi (a cura di), *Pippo Rizzo,* catalogo della mostra, Sellerio editore Palermo, Palermo, 1989, p.54.
[4] Anch'egli si cimenterà nell'ambito delle arti applicate, sebbene non darà vita ad una propria Casa d'arte e il suo

contributo nel settore sarà sporadico. Cfr. Anna Maria Ruta (a cura di), *Fughe e ritorni. Presenze futuriste in Sicilia,* catalogo della mostra, Electa Napoli, Napoli, 1998, p. 40.

[5] Cfr. A.M. Ruta, *Arredi futuristi. Episodi delle case d'arte futuriste italiane,* Edizioni Novecento, Palermo, 1985, p. 113.

[6] Cfr. Eva di Stefano (a cura di), *Vittorio Corona*, catalogo della mostra, Sellerio editore Palermo, Palermo, 1985, p.54.

[7] Cfr. E. Crispolti (a cura di), *Ricostruzione futurista dell'universo,* cit., p. 424.

[8] Il manifesto del futurismo, redatto da F.T. Marinetti e pubblicato sul "Figaro" di Parigi il 20 febbraio 1909, è riportato in Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2014, pp.372-378.

[9] Cfr. A.M. Ruta, *Arredi futuristi…,* cit., p. 91.

[10] Una caratteristica dei lavori di Gigia Corona è la firma apposta all'interno di un triangolo rettangolo. Inoltre, in alcune opere, oltre alla data del calendario gregoriano, apponeva la data dell'*Era fascista,* un calcolo degli anni la cui epoca del calendario corrispondeva al giorno successivo alla marcia su Roma (29 ottobre 1922), diretta testimonianza degli anni in cui si trovava ad operare.

[11] E. Crispolti (a cura di), *Ricostruzione futurista...*, cit., p. 323.

[12] Giovanni Raimondi, *La prima esposizione d'arte futurista a Palermo,* in "Il giornale di Sicilia", Palermo, 15 giugno 1927, in E. Crispolti, *Vittorio Corona attraverso il Futurismo,* Celebes editore, Palermo, 1978, p. 138.

[13] *La casa del mago,* titolo di un quadro di Depero del 1920, è il nome con cui l'artista amava chiamare la *Casa d'Arte* che aveva aperto a Rovereto lo stesso anno. Cfr. Mirella Bentivoglio - Franca Zoccoli, *Le futuriste italiane nelle arti visive,* De Luca Editori d'Arte, Roma, 2008, p. 234.

[14] Cfr. E. Crispolti, *Vittorio Corona…,* cit., p. 33.

[15] Giulia Gueci, *Pippo Rizzo, la Casa d'arte e la sperimentazione delle arti*, in G. Gueci - S. Troisi (a cura di), *Pippo Rizzo. Dialoghi futuristi: Balla, Bevilacqua, Corona, Depero, Guttuso, Marinetti, Varvaro,* catalogo della mostra, Glifo Edizioni, Palermo, 2018, p. 21.

[16] Il *cilecco*, il caratteristico panciotto di simil velluto. Cfr. Salvatore Salomone Marino, *Costumi e usanze dei contadini di Sicilia*, Andò Editori, Palermo, 1968, p. 329.

[17] Cfr. E. Crispolti (a cura di), *Ricostruzione futurista dell'universo*, cit., pp. 306-322.

[18] Tramite l'attività svolta dal giornalista futurista Giuseppe Fabbri, le botteghe dei ceramisti Riccardo Gatti, Mario Ortolani e Anselmo Bucci iniziarono a collaborare con i futuristi provenienti da tutta la penisola, rendendo Faenza un centro produttivo della ceramica futurista.

[19] G. Gueci, *Pippo rizzo e le arti applicate*, Edizioni Vivi Corleone, Palermo, 2006, p. 47.

[20] *Ivi,* p.71

[21] *Ivi,* p.71

[22] Nonostante sia un campo poco battuto dai futuristi siciliani, il movimento marinettiano può vantare tra le sue fila uno degli illustratori pubblicitari più importanti del primo Novecento: Fortunato Depero, la cui opera è capace ancora oggi di influenzare l'immaginario di tanti disegnatori e designers. Interessante l'analisi del rapporto tra futurismo e pubblicità svolta dal critico d'arte Elio Grazioli; secondo lo studioso, ancora prima di pensare di applicare le ricerche e le scoperte artistiche alla pubblicità e ai media, il futurismo assimila da questi le modalità di comunicazione e le strategie mediatiche: il manifesto diffuso su un quotidiano di grande visibilità, le invettive, il clamore, la stravaganza nel vestirsi e nei modi di fare. Come Rizzo che passeggia con il panciotto futurista per le strade di Palermo, per i futuristi la pubblicità è *in primis* autopubblicità. Cfr. Elio Grazioli, *Arte e pubblicità,* Mondadori, Milano, 2001, p.37.

[23] G. Raimondi, *La prima esposizione…,* cit.

[24] L'ultima produzione che è stato possibile documentare data 1932. Inoltre, la prof. Ruta segnala la partecipazione alla Mostra del Bimbo a Palazzo Gallidoro in Via Maqueda (dicembre 1933 – gennaio 1934). Cfr. A. M. Ruta (a cura di), *Artedonna: cento anni di arte femminile in Sicilia 1850-1950*, catalogo della mostra (Palermo, Reale Albergo delle Povere, 25 febbraio-25 aprile 2012), Regione siciliana, Assessorato del turismo dello sport e dello spettacolo, Edizioni di Passaggio, Palermo, 2012, p. 96. Non è stato possibile consultare il catalogo originale per verificare quante e quali opere esposte. Non si trova riscontro nella monumentale opera di E. Crispolti (a cura di), *Cataloghi di esposizioni,* De Luca Editori d'Arte, Roma, 2010. (nella collana *Nuovi Archivi del Futurismo / diretti da Enrico Crispolti).* È probabile che non venga citata poiché, all'epoca della mostra, il gruppo futurista palermitano si era sciolto. Un'ipotesi plausibile è quella che vede la sola partecipazione di Gigia nelle vesti di futurista. Una presenza, dunque, esigua e che giustificherebbe la mancata menzione all'interno dell'opera di Crispolti.

[25] Vedi nota 3.

[26] Enzo Benedetto, *L'Arte della réclame*, in "Arte Futurista Italiana 1909-1929", Edizioni Priulla, Palermo, 1929, pubblicato in S. Troisi (a cura di), *Pippo Rizzo,* cit., p.61.

[27] Il discorso dell'Onorevole C.E. Oppo al parlamento, presente in "Bollettino dell'Arte", a. I, n.1, Palermo, 15 luglio 1929, è stato pubblicato in S. Troisi (a cura di), *Pippo Rizzo,* cit., pp. 62-65.

[28] Paolo Bevilacqua, *Arte siciliana ed esportazione*, in "Bollettino dell'Arte", a. II, n.1, Palermo, gennaio 1930; pubblicato in S. Troisi (a cura di), *Pippo Rizzo,* cit., pp. 70-73.

[29] Cfr. AA.VV., *I luoghi del Futurismo (1909-1944),* Atti del Convegno Nazionale di Studio, Macerata, 30 ottobre 1982, Multigrafica Editrice, Roma 1986. Interessante il suggerimento di Enrico Crispolti, per cui «in realtà si potrebbe intendere "luoghi" del Futurismo, anziché in senso topografico, *in senso metaforico*, cioè come i luoghi, gli ambiti molteplici progressivamente annessi dall'attività creativa futurista»; vedi *Ivi,* p.11

[30] Una prospettiva di indagine ancora aperta e, tutt'ora, foriera di sviluppi, come testimonia la recente mostra curata da Massimo Duranti al Museo nazionale di Matera in Palazzo Lanfranchi (MT). Vedi M. Duranti (a cura di), *Futurismo italiano. Il contributo del Mezzogiorno agli sviluppi del Movimento,* catalogo della mostra, Gangemi Editore. Roma 2023.

[31] A.M. Ruta, *La Sicilia e il Futurismo*, in AA.VV., *I luoghi del Futurismo…,* cit., p.157. L'analisi della professoressa qui menzionata verrà successivamente ampliata nel saggio *Il futurismo in Sicilia,* Edizioni Pungitopo, Marina di Patti,

1991. Inoltre, sull'argomento si veda la bibliografia già menzionata.
[32] Cfr. A.M. Ruta, *La Sicilia…,* cit., pp. 157-181.
[33] Cfr. Rossana Bossaglia, *Il liberty siciliano,* in AA.VV., *Storia della Sicilia*, vol. X, Società editrice Storia di Napoli del Mezzogiorno continentale e della Sicilia, Napoli 1981, pp. 149-150.
[34] Cfr. *Ivi*, p. 161.
[35] Franco Grasso, *Ottocento e Novecento in Sicilia*, in AA.VV., *Storia della…,* cit., p. 195.
[36] A.M. Ruta, *Arredi futuristi…,* cit., p. 55.
[37] R. Bossaglia, *Il liberty…,* cit., p. 154.
[38] *Ibidem.*
[39] *Ibidem.*
[40] *Ivi*, p. 161.
[41] *Ibidem.*
[42] È possibile visionare i nove numeri unici pubblicati al seguente link: https://www.targapedia.com/la-biblioteca/rapiditas (ultima consultazione in data 20/10/2024).
[43] A.M. Ruta, *Arredi futuristi…,* cit., p. 119.
[44] F. Grasso, *Ottocento e Novecento…,* cit., p. 196.
[45] Cfr. A.M. Ruta, *Arredi futuristi…,* cit., p. 55.
[46] Cfr. G. Gueci, *Pippo Rizzo…,* cit., pp. 35-36.
[47] A.M. Ruta, *Arredi futuristi…,* cit., p. 119.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Papireto III (2024) - pp. 235-243
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0320

60ª Biennale d'Arte di Venezia 2024: *Stranieri Ovunque/ Foreigners Everywhere*

Emilia Valenza
Accademia di Belle Arti di Palermo

La memoria del cosiddetto "Ventennio" del Novecento, che inaugura la sua stagione politica nell'ottobre del 1922, merita di essere tenuta sempre vigile, poiché le infauste vicende che si sono succedute in quei decenni hanno segnato indelebilmente la coscienza individuale e collettiva di tutta l'umanità che ne ha subito gli orrori e di tutti coloro che ne hanno conservato coscienza. A distanza di cento anni, oltre tutte le parole spese a riguardo, le valutazioni di carattere storiografico e le fondamentali costituzioni di archivi testimoniali, sono ahimè riaffiorati rigurgiti di quelle ideologie malsane che distruggono il senso di giustizia, di libertà e di uguaglianza tra gli esseri umani. Neofascismi a ogni latitudine supportati da governi sovranisti e nazionalisti, razzismi che millantano una superiorità di genere, di "ceto", di colore di pelle e il diritto al predominio su porzioni di terra, emergono e si diffondono come un virus letale.

Ci sentiamo, dunque, sempre più STRANIERI nei nostri paesi, dove i muri si innalzano alla velocità della luce e la consapevolezza che tutto questo possa sfociare in un male supremo si fa più forte e angosciante.

La mostra della Biennale di Venezia 2024 è decisamente sensibile a questi argomenti, ciò è reso evidente dalla scelta curatoriale del direttore artistico, il brasiliano Adriano Pedrosa, che ha concentrato il suo progetto per Venezia nei due termini che danno il titolo alla mostra "Stranieri Ovunque". Prendendo a prestito il titolo di un'opera del collettivo artistico internazionale Claire Fontaine, Pedrosa invita a riflettere sul destino delle minoranze, sul diritto alla propria "diversità" in ogni ambito (di lingua, di nazionalità, di genere, sessuale, di razza), sulla storia del colonialismo artistico e sul diritto alla decolonizzazione. Pedrosa si identifica anche come il primo curatore dichiaratamente *queer* nella storia della Biennale, oltre ad essere uno studioso che ha sempre avuto contatti con artisti indigeni e artisti *popular,* ciò che lo rende un narratore privilegiato dei temi trattati nelle mostre veneziane.

Se per Claire Fontaine la scritta *Foreigners Everywhere*, ispirata al nome di un collettivo torinese dei primi anni del XXI secolo, è emblema di una condizione comune agli individui di una società globalizzata, dove ogni essere vivente è portatore di una propria

CC BY ND

Figura 1. Mataaho Collective, Arsenale, 2024 © Ph. by Marco Zorzanello, Courtesy La Biennale di Venezia

diversità, la stessa che, dovunque nel mondo, spesso è oggetto di pregiudizio, emarginazione o razzismo, Pedrosa focalizza i due concetti più sulla marginalità dei sud del mondo (non solo dal punto di vista economico e quindi sociale, ma anche nel rapporto tra arte occidentale ed "esotismi"), costruendo una mostra dove sono presenti artisti che a Venezia non hanno mai esposto o che non sono mai stati contemplati dal sistema dell'arte *mainstream* (ma non vale per tutti), portatori di un messaggio *queer*, oppure esponenti di popoli indigeni, colonizzati e sfruttati dai paesi capitalisti. Così in questa biennale variopinta (oltre 331 tra artisti e collettivi da 80 paesi e 30 mostre collaterali), che accoglie i visitatori ai giardini con un murale gigantesco, con simbologie tribali della pittura amazzonica del gruppo brasiliano MAHKU (Movimento dos Artista Huni Kuin) e all'Arsenale con una installazione del collettivo neozelandese Mataaho [fig.1], composto da quattro donne, Bridget Reweti, Erena Baker, Sarah Hudson e Terri Te tau, vincitrici del Leone d'Oro per il miglior artista (l'opera consiste in un intreccio di tiranti che modifica la visione prospettica dello spazio e che invita a riflettere sull'importanza della sicurezza nel lavoro e sui destini comuni), si declina una grammatica visiva affidata per gran parte ad una figurazione naïf e folk, su supporti tessili, su carte e tele, che riprende i motivi di tantissimo meraviglioso artigianato visibile in tutti questi paesi.

Nei due percorsi espositivi costruiti da Pedrosa all'Arsenale e al Padiglione Italia ai Giardini abbiamo osservato le opere di artisti provenienti dai Sud del mondo, tra Oriente e Occidente, viaggiatori, migranti, esiliati, emarginati, rifugiati, perseguitati, portatori di una loro idea di Modernismo, che inevitabilmente siamo portati a ricollocare dentro una cornice occidentalizzata del discorso estetico. Sono autori per lo più sconosciuti alla gran parte dei visitatori, ma non del tutto al mercato dell'arte, sempre più interessato alla produzione "marginale", o a trattare autori su cui oggi la letteratura critica si sofferma più frequentemente, richiamando l'interesse di tanti colle-

Figura 2. Bouchra Khalili, The mapping journey Project, 2008-2011 ©Ph. by Marco Zorzanello, Courtesy La Biennale di Venezia.

zionisti. Quindi il discorso sulla marginalizzazione di questi autori funziona fino ad un certo punto, sebbene tutti insieme alla Biennale più antica del mondo fanno un certo effetto.

Oltre al nucleo contemporaneo è presente anche il nucleo storico (1915-1990 ca.) composto da opere di artisti che hanno contribuito alla definizione di una storia dell'arte di questi paesi posti ai margini, annodando i loro stili con le ricerche degli artisti "guida" delle avanguardie, frequentati e studiati anche durante i viaggi all'estero o le residenze nelle metropoli dell'arte contemporanea. Intenzione di Pedrosa è di tirare le somme di un modernismo sviluppatosi nei Sud del mondo che fonde e rivisita stilemi e linguaggi del Modernismo occidentale, integrandolo con le tipologie formali dei luoghi in cui si è sviluppato. Il risultato è una carrellata di autori, disposti nelle tre sale (Autoritratti, Astrazioni e figure umane) come in una quadreria settecentesca, dove l'approccio da "sintesi" prevale sulla valorizzazione di alcuni autori che avrebbero espresso più compiutamente una ricerca modernista meritevole di indagini e approfondimenti.

Nella sezione *Nucleo storico: Italiani all'estero*, si impone la scelta allestitiva di utilizzare gli ormai storicizzati, innovativi, direi mitici cavalletti a vetro di Lina Bo Bardi per ospitare una quarantina di artisti di origini italiane ma che hanno trascorso la loro vita all'estero: per la gran parte in Brasile e Argentina, ma anche in altri paesi del Sudamerica, alcuni in Oriente pochissimi altri in Europa. Anche questa risulta una ricognizione del flusso migratorio artistico italiano dal quale non emerge tuttavia quale sentimento di estraneità abbiano eventualmente sofferto i nostri autori, se non quello di sentirsi "Stranieri" in terre lontane dalla madrepatria.

Se al Padiglione Italia all'interno dei Giardini prevale la pittura, come linguaggio prevalente nella scelta dell'astrazione e della ritrattistica, alle corderie è il tessile, la *broderie* a fare da *leitmotiv* a tutte le sale. Narrazioni articolate, per la gran parte incentrate su ricognizioni di

Figura 3. Progetto di Marco Scotini, Disobedience Archive. © Ph by Marco Zorzanello, Courtesy La Biennale di Venezia .

carattere storico (storie di colonizzazioni e istanze decoloniali), antropologico, mitologico e magico riempiono le pareti di arazzi e tessuti in una continuità a volte estenuante.

Così un'opera video come *The Mapping Journey Project* [fig. 2] di Bouchra Khalili, artista e studiosa franco marocchina, costituisce una tappa obbligata all'interno del percorso. L'opera si snoda attraverso otto schermi dove si tracciano le rotte dei migranti e dove osserviamo le mappe della geopolitica attuale, tra terre e mari, tra comunità costrette a lasciare le loro terre, tra diaspore, e fughe senza ritorni, a formare nuove costellazioni di un'astronomia tragica.

Anche il progetto di Marco Scotini, *Disobedience Archive* [fig. 3], sezione speciale all'interno delle Corderie, si sviluppa attraverso una installazione che cattura il pubblico, allestito in una forma circolare che richiama "The Zoetrope, la macchina precinematografica che animava le immagini".[1] Una sequenza di monitor e materiale di archivio mostrano pratiche di artivismo e forme di disobbedienza sociale raccolti sotto due sottosezioni: *Diaspora Activism* e *Gender Disobedience*. Sono 40 filmati di artisti e collettivi che hanno fatto dell'azionismo sociale, su questioni che riguardano i processi migratori transnazionali, le questioni di genere, l'arroganza capitalista e i movimenti LGBTQ+, il fulcro del loro progetto creativo.

Meritano una riflessione più approfondita le esposizioni delle opere di Nedda Guidi e di Anna Maria Maiolino.

Nedda Guidi (1927 - 2015) esposta per la prima volta alla Biennale Arte (la troviamo al Padiglione Centrale nella sala dedicata alle astrazioni queer e al Forte Marghera di Mestre) si rivela in tutta la sua elegante, silenziosa e raffinata produzione in ceramica. Guidi è sicuramente un'artista outsider, omosessuale, femminista e artista della ceramica, quest'ultima considerata "sottogenere" per buona parte del ventesimo secolo e finalmente accreditata all'interno del linguaggio scultoreo dai linguaggi più contemporanei. Da femminista, nel

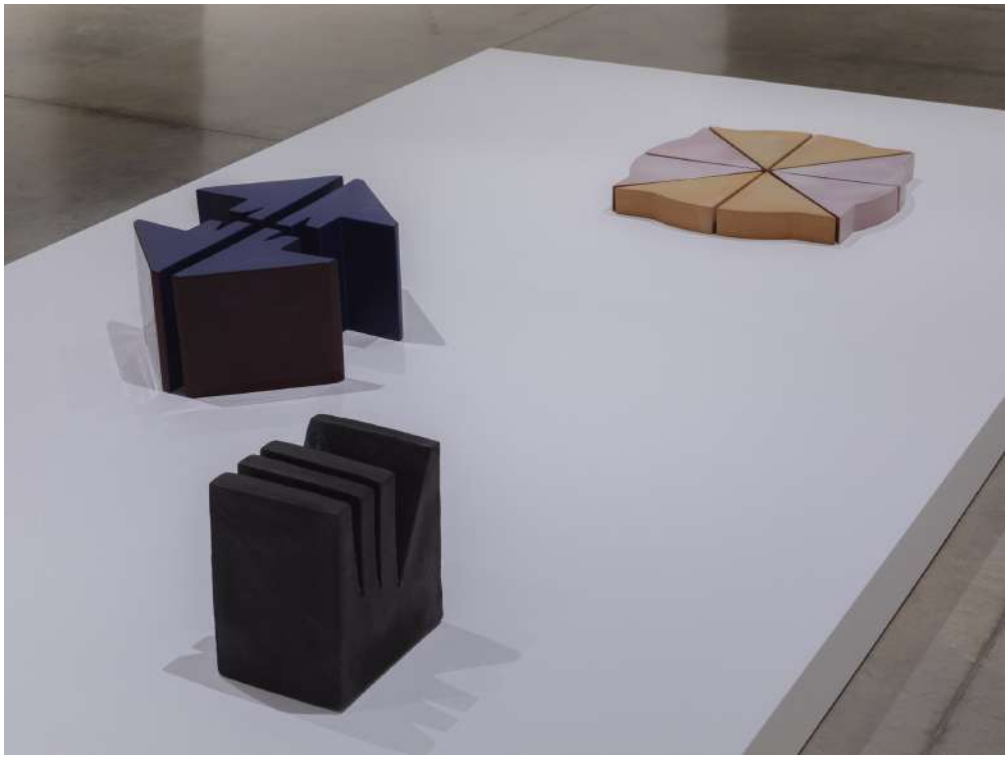


Figura 4. Nedda-Guidi, *Otto B "Naturale-Artificiale"* © ph. By Matteo de Mayda, Courtesy La Biennale di Venezia.

1976, fonda insieme ad altre cinque artiste, tra le quali Carla Accardi e tre critiche, la Cooperativa Beato Angelico, cellula autogestita militante che indaga il rapporto arte e femminismo attraverso mostre, incontri, confronti. La mostra della Guidi nella sede della Cooperativa si terrà nel 1977 con le sue *Terre*. Sofisticata autrice di un linguaggio astratto e concettuale, la scultrice Guidi affida alle sue ceramiche modulari, forme geometriche che si ripetono secondo un rinnovato minimalismo, una interpretazione innovativa della materia terracotta in chiave strutturalista (il suo nome manca tra gli artisti analizzati da Rosalind Krauss in "Passages", denotando una poca attenzione della grande critica americana verso le produzioni non statunitensi). Degli anni Settanta è *Otto B "Naturale-Artificiale"* [fig. 4], terracotta non smaltata e smaltata rosa, dove "con precisione millimetrica, Guidi fonde elementi composti da impasti diversi, ciascuno dei quali richiede tempi e temperature di cotture specifici, che uniscono in molteplici informazioni".[2] Abbandonate le smaltature, la Guidi fa emergere le coloriture naturali delle terre, con il fine di puntare allo svelamento dell'origine del materiale. Le *Tavole di Campionatura* del 1976 e '77 contengono le formule degli ossidi che hanno determinato le diverse colorazioni: in questa Biennale, le diverse cromie sostengono un principio di eguaglianza tra i popoli, tra le etnie, tra i generi, tra le religioni. La sua presenza a Venezia è un riconoscimento dovuto e lungimirante.

Leone d'Oro alla carriera a Anna Maria Maiolino, artista brasiliana, nata a Scalea (Calabria) nel 1942, cresciuta a Bari, emigrata a Caracas nel 1954 e poi trasferitasi a Rio de Janeiro nel 1960, interprete di uno spazio singolare all'esterno della sede dell'Arsenale.

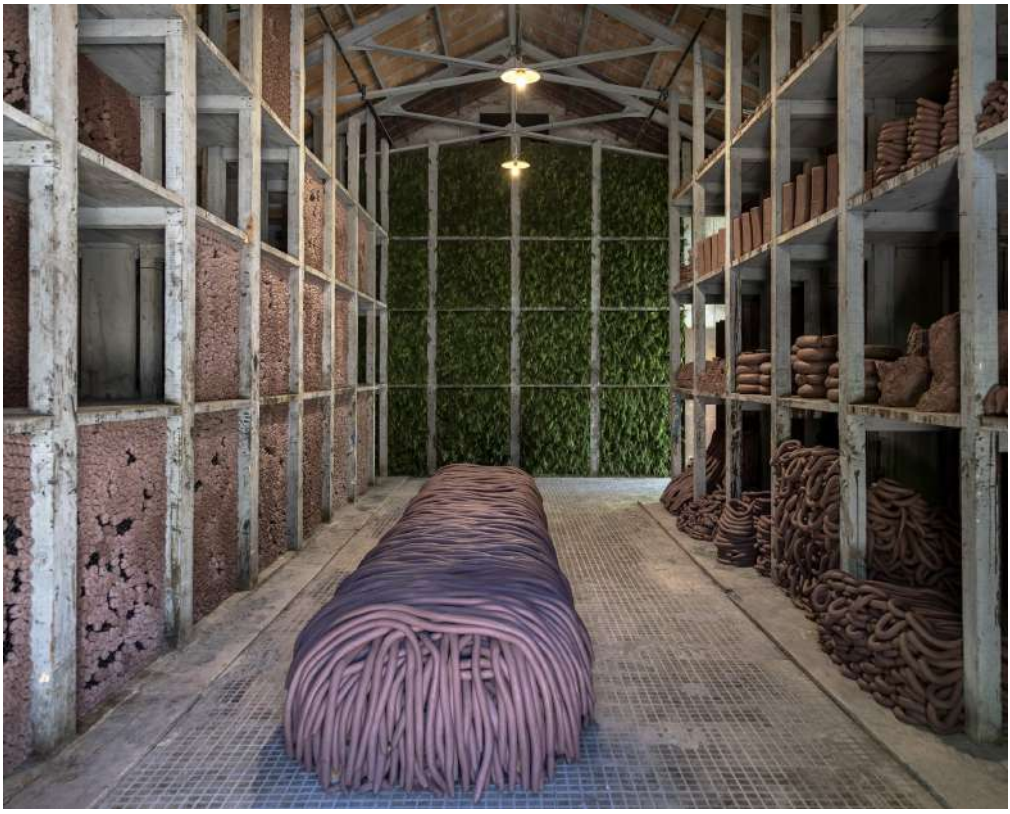


Figura 5. Anna Maria Maiolino, Indo e Vindo, 2024, © Ph by Marco Zorzanello, Courtesy La Biennale di Venezia.

Componente del gruppo brasiliano Nova Figuração, l'artista troverà sollecitazioni in diversi linguaggi: l'incisione e la pittura negli anni Sessanta, che tradurrà in opere dal carattere politico, e anche la performance nei decenni Settanta e Ottanta. A partire dagli anni Novanta, Maiolino affronterà la materia argilla, dove riuscirà ad esprimere una gestualità, manifestata precedentemente nella performance, e un segno più di carattere pittorico. La terracotta è il territorio in cui l'artista riverserà la sua ricerca fino ad oggi. A Venezia l'artista interviene con *Andando e venendo* [fig. 5] , una installazione magica all'interno di uno spazio, dove cumuli di argilla lavorata nelle diverse forme trasforma l'edificio "casetta scaffali" in un deposito di forme originarie. *Indo e Vindo* è metafora di migrazione, di spostamento da una terra d'origine a un'altra, di nuove scoperte geografiche, di memorie del passato. Il locale è come un antro che sviluppa visioni, inondato dall'odore dei rami di pino, e invaso dai cinguettii di uccelli e altri suoni, con la terracotta plasmata in forme diverse, dai blocchi squadrati come mattoni alle forme allungate e raccolte come cumuli di corde, sino ai nidi d'ape (oppure le orecchiette baresi, come suggerisce la stessa artista) come piccole casette accoglienti. In questo accumulo di forme, segni, suoni e parole è tradotta tutta l'esperienza sensoriale, fisica ed emozionale dell'artista.

Stranieri ovunque è stato un tema declinato mirabilmente in diversi padiglioni nazionali, presenza irrinunciabile all'interno della Biennale, poiché mostra un quadro di ricerca più complessivo di quanto non sempre viene affrontato nella mostra principale, e dove emer-

Figure 6 e 7. Aleksandar Denić, *Exposition Coloniale,* 2024. © ph. By Matteo de Mayda, Courtesy La Biennale di Venezia.

gono anche le specificità storico-artistiche dei diversi paesi. In questa edizione, a mio parere, alcune delle soluzioni più risolte, le abbiamo trovate proprio all'interno dei padiglioni. Scegliamo di raccontare solo i progetti presentati nei padiglioni della Serbia e dell'Australia, vincitore anche del Premio Leone d'Oro al migliore Padiglione Nazionale.

Esiste ancora un padiglione chiamato Jugoslavia, all'interno dei Giardini, sebbene questo Stato non esista più, in seguito ai sanguinosi conflitti degli anni Novanta. Fatto che pone il visitatore in una condizione di straniamento, di turbamento anche, poiché si è di fronte ad uno STOP nella storia, che invece è andata avanti. È certo un dato che fa riflettere fin da subito, ancora prima di accedere all'interno e vedere la grande installazione dell'artista che rappresenta la Serbia: Aleksandar Denić, con la curatela di Ksenija Samadržija.

Denić è un artista visivo e uno scenografo molto noto e riconosciuto in ambito cinematografico, professione che spiega la costruzione per scene dell'intera installazione. Lo spazio è diviso in strutture architettoniche diverse, luoghi abitativi o sociali che racchiudono molteplici narrazioni. Una cucina, un bagno pubblico, un pub, una macchina automatica per le fotografie, un negozio di dolciumi, un distributore di benzina BP [fig. 6] e sullo sfondo campeggia la parola scritta al contrario "EUROPA" [fig. 7]. Il titolo dell'opera *Exposition Coloniale* inquadra le situazioni che viviamo al suo interno. Memoria di identità perduta, economie trasformate dalle nuove ideologie, una colonizzazione imperante simbolizzata dagli oggetti, dalle merci, dalle marche posizionate in ogni angolo. E il sogno dell'Europa che rimane spento, in una condizione irrisolta, ma pur sempre presente e in qualche modo dominante. Ci siamo sentiti "stranieri" tra questi luoghi, come straniero si sente l'autore, che vive in Germania da decenni. La si può di certo considerare un'opera che entra "in relazione" fisica e psicologica, nonché emotiva con l'osservatore, non "relazionale" di certo, un'opera che fa i conti con la svolta ideologica degli anni Novanta, di una globalizzazione che continuamente annulla storie e identità personali e collettive, unificando mercati ed economie. Impatto potente.

Leone d'Oro al migliore Padiglione Nazionale è andato all'Australia con il progetto *Kith and Kin* (traduzione approssimativa "amici e parenti)" di Archie Moore [fig. 8]. Meritatissimo premio per un lavoro costato mesi di lavoro, impressionante nella sua dimensione fisica e filosofica insieme, assolutamente pertinente con la linea tematica indicata da Pedrosa. Emozionante.

Un albero genealogico si sviluppa sulle pareti e sul tetto del padiglione a partire dai popoli delle Prime Nazioni in Australia che sono anche tra le più antiche culture viventi nel Mondo. Siamo di fronte ad antenati comuni di oltre 65.000 anni fa, comuni significa

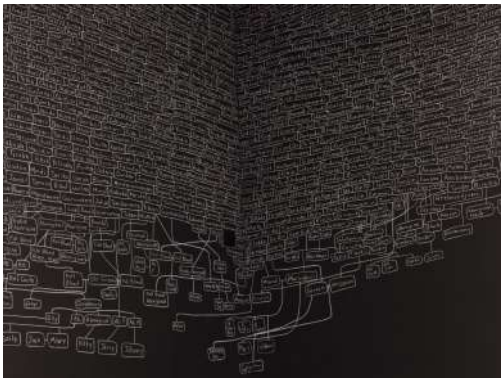


Figure 8 e 9**.** Archie Moore, *kith and kin*, complessiva e particolare scritte in gessetto a parete, Padiglione Australia, 2024. © Ph. By Andrea Rossetti. Courtesy La Biennale di Venezia.

condivisi tra tutti i popoli, dichiarazione questa che ci pone immediatamente tutti sullo stesso piano, siamo tutti uguali fin dall'inizio, siamo tutti parenti. Poi l'albero si sviluppa attraverso le parentele kamilaroi e bigambul, da cui discende l'artista [fig. 9]. I nomi ricostruiscono millenni di storia, dove si verificano dei vuoti: questi sono spazi senza documentazione, omissioni nella narrazione, che drammaticamente corrispondono alle storie di colonizzazioni, esodi, massacri, malattie. Pause cariche di dolore e di sangue che non bisogna dimenticare, vuoti che pesano come macigni in quella miriade di nomi trascritti sulle pareti. Al centro del padiglione è collocata una grandissima vasca piena d'acqua, da cui emergono pilastri di fogli impilati che formano un grande documento di carattere sociologico: sono rapporti di medici legali riferiti alle morti di persone detenute nei carceri statali, carte testimoniali delle discriminazioni subite dai popoli delle Prime Nazioni indigene (kin) da parte dei kith, i colonizzatori di pelle bianca. Una storia di occupazione di suolo, di assassinii, di mortificazioni subite dalla gente delle Prime Nazioni, ma comune a tante altre storie di popoli dislocati in terre del mondo, terre occupate, devastate e genti costrette a esodi, migrazioni e morte. Nella motivazione della giuria interna-

Figura 10. Berlinde de Bruyckere, City of Refuge III, 2024, Abbazia di San Giorgio Maggiore, Venice, ©ph Mirjam Devriendt, courtesy artist and Hauser and Wirth; Figura 11. *Nebula*, Cinthia Marcelle e Tiago Mata Machado, *Acumulação Primitiva*, 2024, Complesso dell'Ospedaletto Venezia ©Ph. Lorenzo Palmieri, Courtesy dell'artista e Fondazione In Between Art Film.

zionale, che ha sottolineato il forte impatto emotivo, lirico e sociale dell'opera, è stato sottolineato come "con il suo inventario di migliaia di nomi, Moore offre anche un barlume alla possibilità di recupero"[3], motivazione confermata nella profonda risposta dell'artista "Come l'acqua scorre attraverso i canali di Venezia fino alla laguna, poi al mare Adriatico, (…) fino al continente australiano – collegandoci tutti qui sulla Terra, i sistemi di parentela aborigeni includono tutti gli esseri viventi dell'ambiente in una più ampia rete di parentela; la terra stessa è considerata un mentore o un genitore. Siamo un'entità unica e condividiamo la responsabilità di prenderci cura di tutti gli esseri viventi, ora e in futuro."[4]

La maratona Biennale 2024 ci ha portato in giro per Venezia, come sempre, con moltissime sollecitazioni visive che hanno richiesto il necessario tempo di metabolizzazione. Alcuni incontri sono stati entusiasmanti come la mostra di Berline De Bruyckere: City of Rifugge III [fig. 10] nell'Abbazia di San Giorgio Maggiore[5] o la mostra collettiva "Nebula" [fig. 11] al complesso dell'Ospedaletto organizzata dalla Fondazione In Between Art Film, con otto videoinstallazioni *site-specific*.[6] Il senso complessivo che rimane è quello di una biennale che ha chiesto al pubblico di "vedere", un vedere antropologico (per citare il professore Marotta di Sorrentino), alla scoperta di usi, costumi, identità, idealità dei popoli del mondo, che svela storie collettive per ricavare infine un senso di comunità e di uguaglianza che l'arte esprime da sempre, oltre la tecnica e il linguaggio, come emblema di verità.

Note

[1] Marco Scotini, *Disobbediente Archive*, in *Stranieri Ovunque*, *Foreigners Everywhere. La Biennale di Venezia. Guida breve*, Venezia 2024, p. 130

[2] Sofia Gotti, *Nedda Guidi*, in *Stranieri Ovunque*, cit., p. 164

[3] https://arte.sky.it/foto/venezia-biennale-arte-2024-padiglione-australia (ultima consultazione 12/11/2024, ore 19.38).

[4] https://ambcanberra.esteri.it/it/news/dall_ambasciata/2024/04/lopera-kith-and-kin-dellaustraliano-archie-moore-vince-il-leone-doro-alla-biennale-di-venezia-2024/ (ultima consultazione 12/11/2024, ore 11.44)

[5] https://www.abbaziasangiorgio.it/2024/03/18/berlinde-de-bruyckere-city-of-refuge-iii/(ultima consultazione 13/11/2024, ore 11.24)

[6] https://www.arte.it/calendario-arte/venezia/mostra-nebula-95649 (ultima consultazione 13/11/2024, ore 11.18)

Papireto III (2024) - pp. 245-247
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0321

Memorie e prospettive *di luce* in camera oscura. Vera Lutter in mostra alla Fondazione MAST di Bologna

Floriana Savino
Libera Accademia di Belle Arti di Rimini

"L'intelletto umano" – scrive Giordano Bruno – "ha potenza infinita […] è eterno, et acciò sempre si dilette".[1] Il Rinascimento, con la necessità e la sua brezza di approfondita conoscenza, condusse alla messa in opera di una camera oscura, per tempo immaginata come progetto dallo stesso Platone. Senza alcun dubbio gli studiosi italiani del Rinascimento furono i pionieri illuminati, artefici in prima battuta degli studi e fondamenti, che secoli più avanti hanno condotto allo sviluppo della più affinata maestria fotografica. Passando dalla riflessione di Leonardo da Vinci attorno a quel che egli definì *Oculus Artificialis* (1515) e facendo approdo alla prassi seicentesca del disegnare ritratti di paesaggio servendosi di una *camera obscura* di grandi dimensioni, il *tracciare con la luce* (da cui deriva chiaramente l'etimologia della parola *fotografia*) scrive pagine importanti della storia dell'uomo, in relazione allo spazio-tempo, in cui è costantemente immerso. Nell'idea di "mappare il mondo per sé stessa", evocando le possibili e sempre nuove memorie che accompagnano e danno sapore ad un determinato spazio del vissuto, la fotografa di origine tedesca Vera Lutter, sin dagli anni Novanta, si è affidata alla camera oscura, voce dello spazio e "macchina fotografica in cui sai che puoi sederti dentro", per documentare il suo più personale trascorso in rapporto alla vita.

In un'intervista del 2020 rilasciata a Michael Govan, Lutter confida: "Poco prima di lasciare Monaco per New York, nel 1993, ho sperimentato con il collage fotografico […] sapevo che nell'aria c'era un cambiamento, quindi, è stato meraviglioso il trasferimento nella Grande Mela. Vivevo in uno spazio fantastico al ventisettesimo piano di un grattacielo nel Garment District con viste favolose a est del quartiere e sull'Empire State Building. La vista a sud era sul World Trade Center ed Ellis Island. Era così nuovo e impressionante che nel mio primo progetto ho voluto riunire tutte le impressioni della mia nuova vita in un'unica immagine. Fu in quel momento che ebbi l'idea di trasformare lo spazio entro cui abitavo in una camera oscura […]".[2]

Nella forte potenzialità di istantanee in bianco e nero, negoziate con il tempo, Lutter illumina una riflessione oltre la creazione, che sa aver rispetto e fiducia nel movimento lento del quotidiano o di una vita, al di là della spendibilità vorace del sempre più preponde-

CC BY ND

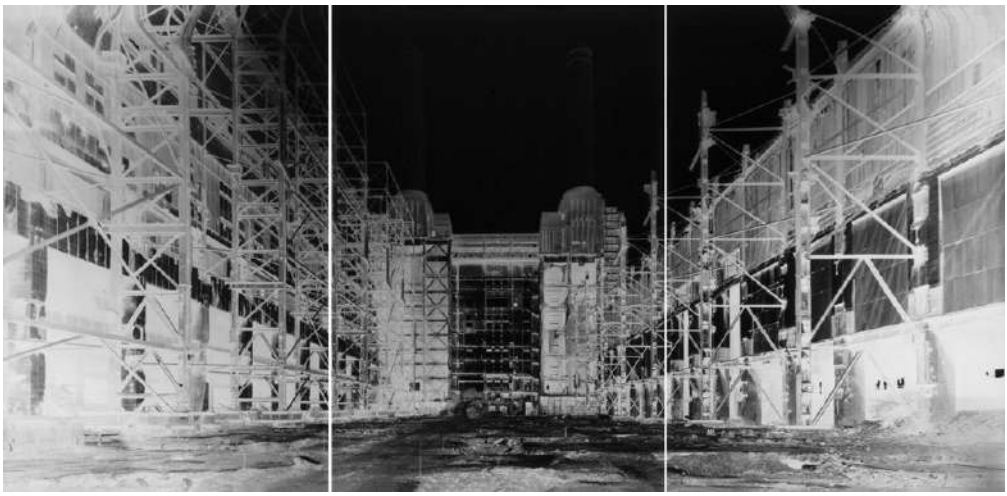
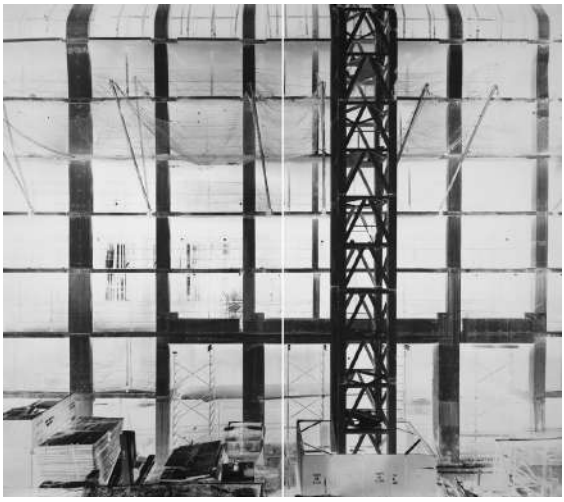


Figura 1. Vera Lutter, *Battersea Power Station II: July 3, 2004*, 194x429 cm. Foto cortesia Fondazione MAST Bologna ©Vera Lutter by SIAE 2024.

rante universo del consumo. La luce, su cui Vera Lutter medita, incide e scrive su di un tempo che è quello della natura, nella sua veste più simbolica e mitica. Ne derivano creazioni *in negativo,* che sanno motivare e contrassegnare, con sorpresa e meraviglia, la monumentalità di quanto, sempre più scontatamente, è sotto i nostri occhi, nella sostanza o ripetitività del quotidiano. "Una semplificazione che elimina le distrazioni" è quanto Lutter sente di affidare al tempo di personali e molteplici *memorie*, che genuinamente offrono una continua e sempre nuova possibilità al tempo passato.

Come ha osservato Lynne Cooke: "Privo di una lente, il foro stenopeico della camera oscura […] consente un'impronta diretta del soggetto che affronta. Conservando il negativo anziché ristamparlo per creare un'immagine positiva, Lutter aderisce il più fedelmente possibile all'attività originale della luce, che traccia la forma su carta fotosensibile. Ciò, a sua volta, comporta che gli elementi concreti si presentino come ombre di se stessi, deboli tracce di ciò che in una stampa convenzionale apparirebbe sostanziale sia in massa che in volume. […] Dotate di una dimensione quasi architettonica, le sue stampe uniche hanno pochi paralleli nella storia della fotografia".[3]

Le architetture e gli scorci di città, come anche lo spazio del white cube entro cui l'artista ha condotto nel tempo notevoli creazioni progettuali, muovono sulla scorta di una, a tratti *pittoricamente* scultorea, "astrazione in bianco e nero". Le tracce negoziate di luoghi nel tempo vissuti, sofferti o assaporati si caricano di una presenza/assenza dai continui rimandi alla sfera dell'universale. Lutter posa il suo occhio, evocativamente situazionista, sui costanti mutamenti che accompagnano lo sviluppo del paesaggio metropolitano. La sua *negoziazione in camera oscura*, come il più profondo e rispettoso *dialogo tra pari*, offre ritratti riconoscibili di città eterne o delicate, come Venezia e Roma, sino a puntare alla metropoli del suo quotidiano, New York, per documentarne il rimaneggiamento preponderante, sulla scorta di voraci ispirazioni e cospicuo cemento. "Ci sono tante forme diverse di memoria, e anche diversi strati di queste forme. […] So quali immagini voglio creare, ma poi devo trovare un posto nel mondo che mi offra questa opportunità e lavorarci fino a quando non corrisponde all'occhio della mia mente. […] Altre immagini poi le ho trovate nei sogni, altre ancora semplicemente emergono o diventano chiare quando scorgo un qualcosa di significativo […] New York volevo farla mia. […] Creare immagini di essa è stato un tentati-



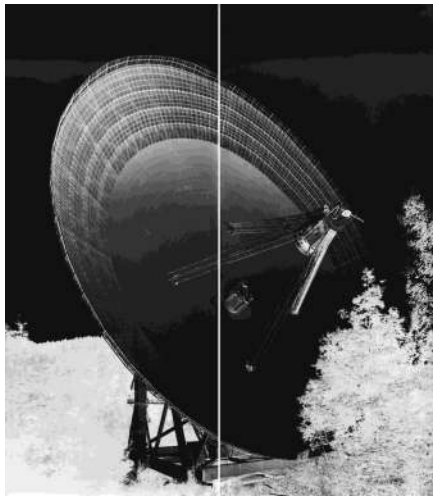


Figura 2. Vera Lutter, *333 West 39th Street, XIX: September 13–14, 2011*, 253 x 284 cm.; Figura 3. Vera Lutter, *Radio Telescope, Effelsberg, XII: September 9*, 2013, 240 x 210 cm. Foto cortesia Vera Lutter ©Vera Lutter by SIAE 2024.

vo per farlo".[4]

I progetti fotografici di Vera Lutter, da quel primo volo di trasferimento e cambio d'orizzonte da Monaco di Baviera agli Stati Uniti d'America, hanno trovato ospitalità e successo presso numerose gallerie d'arte e musei internazionali: dal MoMa di New York al Centre Pompidou di Parigi, per abbracciare la National Gallery di Londra, il Kunsthalle di Basilea e ancora il Whitney Museum of American Art, nuovamente a New York.

Ripercorrendo i passi e le ombre luminose di spazi possibili, la Fondazione MAST di Bologna a partire dall'11 ottobre 2024 sino al 6 gennaio 2025 ospiterà la personale *Vera Lutter Spectacular. Un'esplorazione di luce*, a cura di Francesco Zanot.

Per info e ulteriori aggiornamenti in corso d'opera si rimanda al sito della Fondazione: www.mast.org

Riferimenti bibliografici

Andrea Branzi, Elisa Cattaneo, *Interni o esterni. Per una nuova Carta d'Atene*, Milano 2022; Giordano Bruno, Michele Ciliberto (a cura di), *Dialoghi filosofici italiani,* Milano 2000; Michele Ciliberto, *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento,* Roma 2005; Le Corbusier, Andrea Guerra (a cura di), *Ricordi dell'Athos. Il Partenone,* Sesto San Giovanni 2024.

Note

[1] Giordano Bruno, Michele Ciliberto (a cura di), *Dialoghi filosofici italiani,* Milano 2000, p. 867.

[2] Michael Govan, *Vera Lutter: museum in the camera,* in «Gagosian.com», 9 aprile 2020 (link: https://gagosian.com/quarterly/2020/04/09/vera-lutter-interview/, ultimo accesso 05/10/24, ore 10.00).

[3] Lynne Cooke, *Vera Lutter: Time after Time,* in «Galerie Max Hetzler.com», marzo 2024 (https://www.maxhetzler.com/artists/vera-lutter, ultimo accesso 05/10/24, ore 10.00).

[4] Michael Govan, *Vera Lutter: museum in the camera,* in "Gagosian.com", 9 aprile 2020.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 249-252
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0322

Laudato Sie: Natura e Scienza. L'eredità culturale di frate Francesco in mostra a palazzo Braschi a Roma

Rita Randolfi
Independent researcher

Difficile non commuoversi di fronte all'esclamazione "Laudato sii mi Signore"!

Vengono subito in mente san Francesco e la sua spiritualità semplice e complessa al contempo, il capolavoro di Zeffirelli *Fratello sole e sorella luna* con la colonna sonora di Claudio Baglioni e le canzoni del famoso musical teatrale *Forza venite gente* e, più di recente, lo spettacolo ironico e profondo intitolato *Fra'* di Giovanni Scifoni.

Difficile non commuoversi rileggendo e, inevitabilmente, meditando ciascun verso del *Cantico delle creature*!

In un'epoca in cui si dà un po' tutto per scontato, la voce di Francesco risuona quanto mai rivoluzionaria, un grido di gioia e di stupore che trova la sua ragione di essere in Dio, Padre di ogni creatura. Nel Suo Amore ogni individuo, animale, cosa può essere chiamata fratello, sorella, perché appartenente ad un'unica famiglia, quella di Dio, appunto. E Francesco ringrazia l'Artefice di tanta bellezza, attraverso la quale si manifesta un Amore infinito, che ha pensato proprio a tutto e a tutti e in ogni cosa ha instillato una scintilla di divino.

Nel 1225 il poverello di Assisi è provato da gravi malattie ed è diventato ormai cieco. Inaspettatamente avviene il miracolo, si accendono gli occhi del cuore, che sanno scorgere la presenza di Dio in ogni essere vivente e non, oltre le apparenze. Questa scoperta dà luogo ad un canto di lode, che giunge a ringraziare anche per coloro che sanno perdonare e sopportare il dolore per amore di Gesù e dei fratelli, e persino per "sorella morte corporale".

Il *Cantico*, una poesia-preghiera, innovativa anche nella lingua, è infatti uno dei primi componimenti scritti in volgare, ha costituito il riferimento da cui l'Ordine francescano ha tratto ispirazione per proseguire nell'osservazione della natura da diversi punti di vista: spirituale, teologico, scientifico e filosofico. Sono proprio questi i temi sui quali è incentrata la mostra *Laudato Sie: Natura e Scienza. L'eredità culturale di frate Francesco,* promossa da *Roma Capitale, Assessorato alla Cultura, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali* e organizzata dalla *St. Francis Day Foundation* e dal suo presidente Steve Menzies, dal *Sacro Convento di Assisi*, dall'*Italian Academy Foundation*, presieduta da Stephen Acunto e dall'Associazione Antiqua e con il

CC BY ND

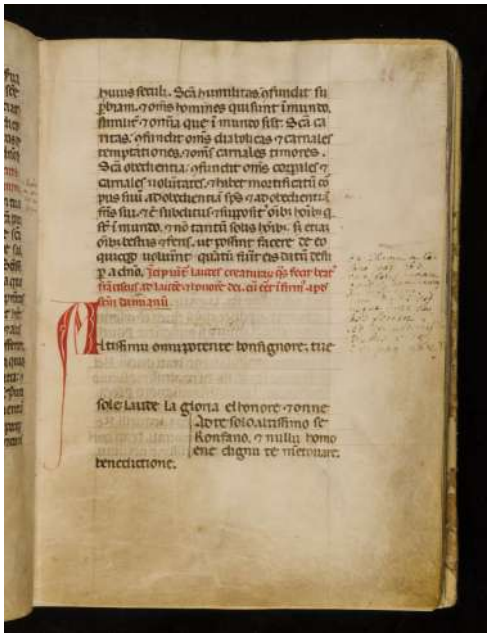


Figura 1. *Cantico delle Creature*, Biblioteca del Sacro Convento di Assisi (sec. XIII). © Exhibition publishers

patrocinio del Comune di Assisi, ospitata fino al 6 gennaio 2025 nel Museo di Roma di Palazzo Braschi.

L'occasione è data dalle celebrazioni per l'ottavo centenario della composizione del *Cantico delle Creature***,** che qui si può ammirare nella copia più antica conosciuta, risalente al XIII secolo, conservata nella Biblioteca del Sacro Convento di Assisi [fig. 1].

La mostra, per palati raffinati, è incentrata unicamente sui preziosi manoscritti e libri conservati presso il Sacro Convento. L'allestimento è semplice, in sintonia con la spiritualità francescana. Pannelli didattici e multimediali illustrano le novità portate avanti nei secoli dall'Ordine. Un gioco di specchi riconduce all'idea dell'unità del creato e di tutti i suoi abitanti. Non ci sono opere d'arte o riproduzioni che raffigurino il santo, che, come tutti i grandi del passato e del presente, preferisce essere, piuttosto che apparire. I curatori hanno colto nel segno e cercato di trasmettere l'essenza di Francesco e della sua profonda spiritualità.

Nella prima sala (*Laudato sie: lo stupore riconoscente di fronte al Creato)* il visitatore è accolto con un video che commenta le diverse strofe del *Cantico* unicamente attraverso immagini suggestive degli elementi naturali, celebrati dal poverello di Assisi. E così quando appare il sole, ritratto all'alba e al tramonto, viene da recitare sommessamente "Laudato sie, mi' Signore, spetialmente messor lo frate sole, lo qual è iorno, et allumini noi per lui; et ellu è bellu e radiante cum grande splendore: de te, Altissimo, porta significatione", e poi le stelle "chiarite e belle", la luna, l'aere, le nuvole ...

Lo sguardo incantato del santo trova la sua origine nel dialogo con Dio, che comunica con la Sua Parola, la Bibbia ed il creato. Nella seconda sezione *L'ispirazione delle origini: Bibbia, teologia e filosofia* la miniatura contenuta in uno dei quindici volumi di una Bibbia del XIII secolo costituisce la trasposizione in immagini della visione di Francesco: dalla Sapienza di Dio derivano tutte le cose. Ma accanto alle Sacre Scritture non potevano mancare i manoscritti con le opere di Aristotele o di altri filosofi antichi, diffusamente chiosati dai francescani che, nelle loro annotazioni, dimostravano interessi di vario genere dalla politica alla psicologia.

I Francescani tentarono anche di unificare in un unico *corpus* il sapere enciclopedico come dimostra la *Bibliotheca Universale* di frate Vincenzo Coronelli, che, seppure incompleta, può ritenersi la prima enciclopedia in lingua italiana. L'autore, geografo, scienziato, storico, editore aveva lo scopo di fornire le informazioni fondamentali delle varie discipline.

Ricorre nei libri presenti in questa sezione l'immagine dell'albero, che affonda le sue radici nel *Cantico* e più precisamente in Dio, fonte di vita per ogni creatura.

Sora luna e le stelle è la sezione dedicata all'astronomia. Il frate inglese John Peckham compilò il *Tractatus de Sphaera*, una sorta di sintesi delle teorie arabe, greche e latine per gli studenti. John Holywood in soli quattro capitoli del suo *Trattato sulla sfera* fornì una descrizione delle parti dell'universo. Spiccano le *Opere* di Galileo, imprescindibile punto di riferimento per il sapere scientifico, stampate nel 1744 da

Giuseppe Toaldo [fig. 2]. Ilario Altobelli, autore delle *Tabulae regiae* fu il primo, nel 1604, ad osservare l'apparizione di una nuova stella, mentre Johannes Eschuid Ashenden, attingendo a numerose fonti, azzardò previsioni sulla base di congiunzioni planetarie ed eclissi, rivelando un legame tra astronomia ed astrologia ampiamente accettato fino all'epoca dei Lumi.

Le due sezioni seguenti sono dedicate alla matematica e alla fisica. Frate Luca Pacioli è presente con un'edizione del 1509 degli *Elementi* di Euclide, una raccolta sistematica di tutte le conoscenze matematiche del V e IV secolo a.C., mentre le opere di Ruggero Bacone, Bartolomeo da Bologna, e John Peckham testimoniano gli interessi per l'ottica e la prospettiva. Collegata alla matematica è la ricerca nell'ambito delle leggi della fisica, soprattutto per quanto concerne la meccanica, (significativa una macchina pneumatica visibile in uno dei testi esposti) la balistica, il magnetismo e l'elettricità.

Una sezione è dedicata alla medicina, allo studio dell'anatomia, alla chirurgia, e agli strumenti utilizzati per gli interventi, alle ricette a base di erbe per le cure. Di particolare interesse il *Fasciculus medicinae* di Giovanni di Ketham, una sorta di manuale ricco di preziose illustrazioni, stampato la prima volta a Venezia nel 1491 e il *De humani corporis Fabrica* di Vesalio del 1543, che si fondava sullo studio dei cadaveri. Viceversa, Ambroise Parè operava direttamente sui corpi vivi e intuì la possibilità di legare i vasi sanguigni invece di cauterizzare le ferite.

Non deve stupire che un'intera sala sia dedicata all'alchimia, una scienza non scientifica, che in ogni caso affascinò i Francescani che vi ricorsero più che per la ricerca della pietra filosofale, per la preparazione di medicamenti portentosi come la *Ricetta per fare acqua celestiale*, utile per la cura di piaghe e ferite.

Infine, anche se non espressamente ricordati nel *Cantico delle creature*, i confratelli si occuparono anche del mondo animale. Di notevole impatto l'immagine riportata nell'*Ornithologiae* di Ulisse Aldrovandi (Bologna,1562), che rappresenta il pellicano mamma che si becca il petto per nutrire con il proprio sangue i suoi piccoli, allusione evidente al sacrificio di Cristo. I disegni riportati nella *Metoposcopia* di Girolamo Cardano (Parigi, 1658) destano una certa meraviglia: l'autore, infatti, tentava, attraverso l'analisi delle rughe della fronte, di compilare una casistica di volti umani, tesa a comprendere le sfumature delle personalità umane.

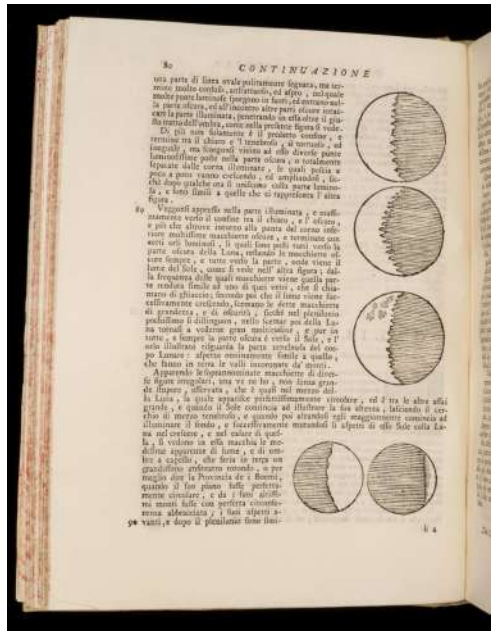


Figura 2. Galileo Galilei, *Opere*, Padova, 1744. © Exhibition publishers

In conclusione, la mostra fa comprendere come l'Ordine francescano, partendo dalla poesia-preghiera del proprio fondatore, abbia sempre coltivato uno sguardo stupito, ma basato sull'osservazione diretta, sull'indagine attraverso il disegno, su un certo rigore metodologico in sintonia con l'evoluzione della scienza.

Lo stesso papa Bergoglio, che non a caso ha scelto il nome di Francesco, nel 2015 ha intitolato un'enciclica *Laudato si*, affrontando i temi del consumismo sfrenato, della tutela e valorizzazione della terra, unico elemento chiamato nel *Cantico* madre, della lotta agli sprechi, della necessità di ridare dignità al lavoro umano. Piace anche ricordare come ogni anno ad Assisi si svolga una giornata di pre-

ghiera per il dialogo interreligioso, in ricordo dell'incontro tra il santo ed il sultano, a cui partecipano i leader di tutte le confessioni del mondo. Del resto, chiamare fratello e sorella ogni persona e cosa significa mettere tutto e tutti sullo stesso piano: un messaggio, oltre e più che ecologista, di pace, che rende san Francesco un costruttore di ponti, un personaggio affascinante, capace di arrivare ad ogni uomo senza distinzioni. E se *Forza venite gente* è uno spettacolo che dal 1981 attrae ancora molto pubblico e se oltre a Zeffirelli, numerosi altri registi hanno fornito la propria interpretazione del santo, evidenziandone di volta in volta un aspetto particolare (come dimenticare l'umanità del Francesco- Mickey Rourke di Liliana Cavani nel momento in cui riceve le stigmate!) e se un attore contemporaneo come Giovanni Scifoni dietro l'apparente leggerezza ne fornisce una lettura mistica e riempie i teatri di tutta Italia, significa che il poverello di Assisi ha ancora molto da dire. Nell'ultima sala, dove è esposta la copia del *Cantico*, un video ne proietta il testo, illuminando di volta in volta le parole connesse alle immagini dei manoscritti e dei libri. L'esposizione si conclude in questo modo regalando un'opportunità, un momento magico di silenzio e riflessione, dal quale si esce se non in "perfetta letizia" almeno un poco più riconciliati con sé stessi.

Info

Laudato Sie: Natura e Scienza. L'eredità culturale di frate Francesco
2 ottobre 2024 – 6 gennaio 2025
Museo di Roma a Palazzo Braschi
Piazza San Pantaleo 10, Roma

Orari
Dal martedì alla domenica ore 10.00-19.00.
La biglietteria chiude alle ore 18.00. Giorno di chiusura: lunedì.

Per maggiori informazioni: tel. 060608 (tutti i giorni ore 9.00 - 19.00)
www.museodiroma.it; www.museiincomune.it; www.laudatosie.com

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 253-257
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0323

Almaviva, e quel 'tutto ciò che ci sovrasta'

Aldo Gerbino
Università degli Studi di Palermo

Vi è nella *Filoplastica* di Marco Almaviva[1] [fig.1] una magmaticità polarizzata da impellenti ordini biologici, forse in accordo ad un'intima, mentale pellicola darwinista in cui l'aggressione sembra precedere la riformulazione di un caos presente negli arcaici contenuti vitali. Queste sue manifestazioni plastiche avvertono, sin dagli inizi degli anni Settanta, l'esigenza d'una capillare destrutturazione per una pittura che vada oltre il supporto, ideale punto di partenza anche per quel desiderio di 'trasparenza' già accolta dal *nuagisme* informale di Julien Alvard (1916–1974) degli anni Cinquanta. Le manifestazioni di Marco "non rispondono", per Gérard-Georges Lemaire, "a nessuna regola precisa. Hanno in comune solo questa negazione dei loro presunti modelli. Alcune sembrano composizioni statiche dislocate e rielaborate; altre, al contrario, ci sembrano come portate via da un vento violento e dilatate nello spazio assegnato. Questo gioco, che ha il titolo generico 'Filoplastica', denota l'esigenza del suo autore di sottrarsi a ogni interpretazione"[2].

Comunque, è attraverso i suoi dipinti – espressi tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta (l'*Anelito* traduce sùbito tale spirito) – che la palmare tensione, lanciata verso una visione cellulare caparbiamente estesa su ogni primordiale aspetto del mondo organico, si esprime maggiormente, con ampiezza di particolari visivi, nel ribollire di fluidi, corpuscoli, frantumi di particelle come testimonia la grande tela del 1967, *Palpito primordiale* [fig. 2]. Ma è nel proseguo del suo lavoro che il rilievo di pulsanti membrane citoplasmatiche dai confini arrotondati segnala la sua matura visione di un *descensus* nella estensibile e plastica forma della realtà: per aggettanti spicole alla volta di una cinetica improvvisa, in quanto resasi necessaria dall'improcrastinabile *weltanschauung* dell'artista ligure (1934), figlio di Armando Vassallo, scultore e decoratore prossimo al Secondo Futurismo. Si potrebbe affermare che tale necessità di scrittura sia resa più impellente proprio per una rinnovata postura etico-creativa rispetto alle folgoranti apparizioni dei dipinti relativi alla precedente fase "tonale-timbrica" (antagonismo tra 'elementi tonali' e 'segni timbrici'). Uno spazio elaborativo (meditato tra interiori dibattiti sullo spazialismo di Fontana e il suo 'taglio') visionariamente carico di forti suggestioni formali legate ad una particolare accesa bidimensionalità tecnico-espressiva, per cui il

CC BY ND

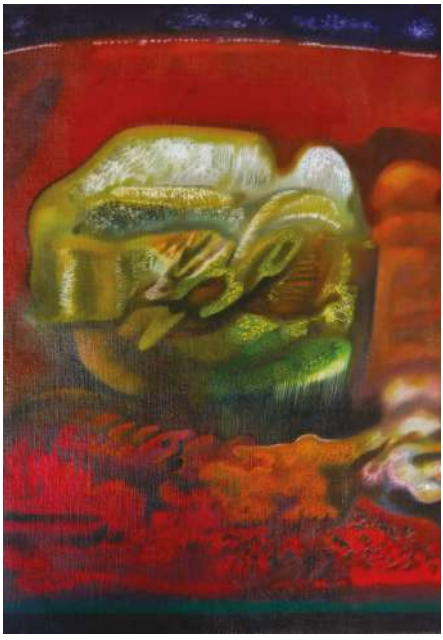


Figura 2. *Palpito primordiale ('Primordial Beat')*, olio su tela, cm 200 x 160, 1967; Figura 3. *Nucleo M ('M Nucleus')*, olio su tela, cm 130 x 100, 1980.

mantenimento di pregnanti effetti *visual* si rivelano sempre più probanti per una loro prossima decostruzione. Ha una sua incisiva rilevanza l'incontro, nel 1965, tra Almaviva e Giorgio Kaisserlian, – critico firmatario, nel 1947, con Beniamino Joppolo e Milena Milani[3], del "I Manifesto dello Spazialismo", – proprio per quell'aver introdotto l'artista ligure agli inediti esiti spazialisti sospingendolo verso una pittura che si potesse concretare al di là della precostituita planarità di superficie.

Saranno tali elementi a consentire lo slittamento nel fluttuante territorio della "Filoplastica" maturata da slanci di forte emotività i quali, per la loro energia, ci conducono all'idealità poetica aleggiante sul portato d'infinitezza sentita da Nicolas de Staël. Il multiplo valore sensoriale qui è ampiamente percepibile, in similitudine all'arte sinestetica, per quella volontà di superamento d'ogni barriera anatomo-fisiologica della percezione e dell'introiezione coscienziale, come già abbiamo letto in tanti esempi: da Kandinsky a Hockney. In tal modo la materia resa visibile da Almaviva, nel suo essere tremula e sfuggente, mostra dall'interno materico e figurale il senso della sua innata capacità di moltiplicazione nel continuo ritratto di organismi colti in atteggiamenti mitotici, come nell'opera *Nucleo M* [1980, fig. 3], e nelle ripide quanto rapide trasformazioni tanto da poter essere lette nell'intenso olio di gusto embrionale, *Avvolgimento* del 1972, ben celato dall'imponderabile cupezza di un ignoto (quanto meno per teleologismo) input biologico. Ce lo suggerisce lo stesso artista col suo *Dal cupo* del 1980: materie visive incanalate lungo strutture geometrizzanti in cui si avverte una sorta di raggrumata primitiva emolinfa, viscosa, simile a ciò che ben conosciamo nei corpi di artropodi e molluschi. Tale viscosità, generatrice di pulsioni cariocinetiche, nel modo in cui la registriamo nell'evoluzione dei primati in maggior misura sviluppata e differenziata, dispiega e rafforza il suo messaggio sul rapporto inestinguibile tra arte e cellularità, e quella sua geometria (animale e vegetale) nel modo chiaro e luminoso che si può cogliere dal germinante dispositivo intellettuale di Paul Klee. È nelle stesse parole rilasciate da Almaviva che osserviamo da vicino la profonda rela-

zione della sua poetica all'esistenza, avvertendoci dell'esclusione di ogni possibile metafisico approdo: si tratta, viene ribadito, di una "risposta ad una realtà che ci sovrasta, solida e organizzata, nei cui confronti le ragioni dell'io sono ben poca cosa", cosicché tale solidità determina "l'esito della Filoplastica, coerentemente con le ipotesi iniziali della Tonaltimbrica, rientra[ndo] per forza in un orizzonte materialistico all'interno del quale tutte le nostre umane aspirazioni devono ricondursi"[4].

Forme, dunque, materie, strutture in concorrenza biologica prive di misericordia ma non certo sprovviste di fascino, principi della metamorfosi in pervasive teche cellulari dall'aspetto nebuloso, a volte stazioni in forma di microscopici gasometri, il tutto tradotto per singoli prodotti espressivi provenienti dal primordiale 'brodo prebiotico' in cui vengono tracciati e resi riscontrabili in quella 'linea filetica' delle Cenancestors: gli ultimi progenitori comuni dell'attuale biosfera. Uno *sludging*, narrato sovente da Marco, in cui l'agglutinamento delle sue forme consente un'ulteriore capacità aggregativa tradotta in costruzioni piramidali, in spicolari scatti ameboidi risucchianti all'interno le periferiche atmosfere pigmentarie. Un riprodurre, tra grigi, bianchi allarmanti e flebili ombre d'ocra, quel gioco di estreme vitalità proiettate verso lontananti quanto inimmaginabili approdi. Altre volte tali forme raggrumate, ora impilate in colonne, ora espanse in cavernose tracce sul supporto, si dilatano fino alla frantumazione lasciando sul terreno minuscole secrezioni tratte da un ipotetico processo moltiplicativo; altre volte si avvoltolano in vaghe geometrie che ci sollecitano a ricordare, per altre estetiche, le espressionistiche astratte pezzature di un Antonio Scordia. Quando il tessuto si scompone in tagli giallastri, ecco affiorare il purissimo reticolo vitale, pronto ad altre lacerazioni, ferite, escavazioni al fine di stabilizzarsi nel restringimento d'uno spazio da occupare nel modo più armonioso e in una prossemica la cui sonorità spaziale possa mettere in luce, con chiarezza, il rapporto spazio-ambiente-oggetti in quella precisa linea di sguardo tra l'artista e la corporeità. In tali grumi, in cui la materia palpabile offre alla vista

Figura 4. *Fioritura ('Flowering')*, olio su tela, cm 130 X 90, 1971.

una sorta di endoscheletro, è il fluidificarsi di un cromo, ora collose azzurrine trasparenze o di travolte gemme in verticalizzate efflorescenze [*Fioritura*, 1971; fig. 4], o ancora di un rosso cupo che imbriglia tralci d'azzurro, a consegnarci l'esito perentorio ricompattato in un possibile, unico monolite cellulare. È il momento in cui le forme emettono una sorta di gemizio fino a colare giù per biologici pendii, per intimi corpi, lungo materie riposte tra il vegetale e l'animale vicine al fiato di una anfrattuosa fessura o per pliche bagnate da escrezioni dando avvio ad una futura ricomposizione. Da ciò rimbalzano paesaggi, stratificazioni geologiche popolate da insulari morfologie proiettando, dal loro intestino, diafani corpuscoli, minuzie di organuli, ritagli di polveri convergenti in un tocco bianco, nella ialina traslucidità di fogli piumati. Le 'forme fluenti' di Marco (interessante l'approccio critico-storico confezionato, nel 1986, da Ruggero Pierantoni in *Forma fluens*[5]) rese armoniche, così come accade per gli interroganti pastelli

Figura 5. *Archetipo 2*, colore a olio, literal texture, cm 43 x 83, 2019; Figura 6. *Rectoverso II*, colore a olio, literal texture, cm 20 x 24, 2021.

dell'artista Mario Coppola a lui coevo, confluiscono nella totalità epicentrica dell'uomo oggi immerso nel suo degradato e dolente antropocene. Qui rileggiamo, con Marco, i suoi ectoplastici laminanti *Flussi* (1988) circonfusi da vibratili strutture ciliari per poi riapparire in morfologie addensate, spicolari come possiamo leggere in *Varrine* (2000). Ed ecco che essi paiono legare, nel bagliore improvviso di un tragitto velocissimo, i graffiti paleolitici all'action painting di Jackson Pollock, per poi sbiadire, sconfinare e far ritorno, negli *Archetipi* [1 e 2 del 2018/'19; fig. 5] carichi di ogni oggetto naturale indagato, pronti per essere riconsegnati alla visibilità di un mondo tutto da riconoscere. Come le petrarchesche rime sparse dei 'Fragmenta', i segnali di Almaviva paiono rincorrere altre stringhe d'universo. In uno spingersi ancor più lontano, ecco che la griglia di tale geografia astronomica s'infittisce sul tapis roulant dei suoi *Lineari* (2020/'21) in *Rectoversi* [fig. 6]. Mosso dalla continua spinta creativa l'artista stende una pittura che si vuol mostrare, per quanto possibile, sganciata da una precostituita superficie. Ciò fa sì che, nel 2019, con la produzione dei primi *Artefatti* (mostrati, per la serie dei 'Lineari': *Archetipi e Rectoversi*, nella recente personale alla Casa della Cultura di Milano dal 17 maggio al 4 giugno 2024), la sua rivoluzionata pittura si esistenzia in quel suo precedere fuor dal supporto alla ricerca d'una autonomia dalla *flatness* (la necessaria indipendenza dalla planarità). Archetipo e Rectoverso, raccontano quindi l'autogestione della pittura dalla cogenza della superficie: sganciarsi, dunque, dalla metrologia legata ad immagini in superfici planari per un'arte che nutra ancor più l'aderenza tra il dipinto e la sua *letteralità*. Ciò che fu cammino fruttuoso della Filoplastica si va desertificando, essa: rifrantumata, imbrigliata e immessa in un reticolo ri-creativo, ricomunica, in tale *literal texture*, il suo agognato approdo, anche nell'inquietante umanissimo "rischio" del praticare, in arte come nella vita, la certezza.

Note

[1] Marco Almaviva nasce a Novi Ligure nel 1930. Inizia il suo apprendistato culturale verso la fine degli anni Cinquanta a Brera. Il padre, lo scultore Armando Vassallo (maestro e sodale di Francesco Messina), fu presente alle Biennali veneziane del 1928 e 1930. Il lavoro creativo di Vassallo (va ricordato), volto ad innovativi progetti estetico-formali, non fu di certo in linea con l'imperante classicismo favorito dal regime fascista.

[2] Gérard-Georges Lemaire, *In the meanders of the force of nature*, in: *Marco Almaviva. Filoplastica and its developments*, ed. by Gérard-Georges Lemaire, Carmelo Strano, FYINpaper and InnerSelf publishers, Milano 2022; p. 64. Cfr. *Marco Almaviva. Pittura oltre il supporto, dalla Filoplastica agli Artefatti*, Casa della Cultura, Sezione Arti Visive Contemporanee (curatore scientifico C. Strano; tra i molteplici interventi: Marziano Almaviva, Marco Marinacci, Milano 2024.

[3] Su tale fondativa atmosfera culturale utile anche il racconto di Milena Milani: *Uomo e donna*, in *Lucio Fontana. Concetti spaziali*, (premessa di Beniamino Joppolo), Ed. Nicola Moneta, Milano 1950.

[4] Almaviva, sull'origine della sua poetica, dalla Tonaltimbrica alla Filoplastica, avverte: «In origine, e nel percorso che è giunto alla Filoplastica, vi è stata una certa consonanza con le tematiche dell'esistenzialismo (l'angoscia e la gratuità dell'esistente, ad esempio), ma la mia condizione non era quella di un disagio indefinito di fronte al mistero dell'essere. Non ho mai privilegiato la dimensione di una soggettività che reclama la propria centralità» in: *Una conversazione con Marco Almaviva*, in *Filoplastica and its developments*, cit.; pp. 99-111.

[5] Ruggero Pierantoni, *Forma fluens: il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1986. Agile e innovativo anche il suo: *Salto di scala*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 259-267
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0324

La tutela al tempo della guerra civile. Considerazioni in margine alla mostra "Arte liberata 1937-1947. Capolavori salvati dalla guerra"

Roberto Antonio Cassanelli
Direzione Generale Musei
Ministero della Cultura

Dal 16 dicembre 2022 al 10 aprile 2023 si è tenuta alle Scuderie del Quirinale di Roma la mostra *Arte liberata 1937-1947. Capolavori salvati dalla guerra*, a cura di Luigi Gallo e Raffaella Morselli con la collaborazione di Anna Mattirolo. Organizzata in accordo con la Galleria Nazionale delle Marche, l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) e l'Archivio Luce, ha presentato un centinaio di opere d'arte messe in salvo durante la Seconda guerra mondiale dai rischi di furto o distruzione, oltre a una selezione di documenti, fotografie e filmati tratti da numerosi musei e istituti[1]. Prendendo simbolicamente avvio dalla vendita, forzata e illegale, a Hitler della copia di età romana del *Discobolo Lancellotti* di Mirone, l'esposizione proseguiva con le istruzioni dettate alla vigilia dell'entrata in guerra dal ministro dell'Educazione nazionale Giuseppe Bottai per la messa in sicurezza delle opere mobili in località isolate, lontane da possibili obiettivi militari e da minacce di bombardamenti (la guerra di Spagna e la distruzione di Guernica costituivano in tal senso un fortissimo deterrente), e dei monumenti inamovibili, tutte azioni registrate e documentate fotograficamente in una pubblicazione del 1942 curata dal Direttore generale delle Arti Marino Lazzari[2].

Anche se al centro del progetto espositivo era efficacemente posta l'azione corale dei molti funzionari dell'amministrazione dello Stato che salvaguardarono il patrimonio artistico della nazione spesso a rischio della propria incolumità fisica, i curatori non si sono sottratti alla suggestione delle *idées réçues* della tradizione storiografica che, sorta nell'immediato dopoguerra, ha visto in tempi recenti moltiplicarsi i contributi sull'argomento[3]. Tra i personaggi rievocati – con una certa confusione di ruoli tra ispettori centrali, soprintendenti, funzionari – emergevano così *pour cause* al centro della scena Pasquale Rotondi[4] ed Emilio Lavagnino[5], alle cui precoci testimonianze ci si è ampiamente riferiti, e insieme a questi Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Vittorio Moschini, Aldo De Rinaldis, Antonio Morassi, Bruno Molajoli, Francesco Arcangeli, Jole Bovio Marconi e Rodolfo Siviero. L'assortimento, non sempre perspicuo, non poteva non ingenerare nel visitatore qualche confusione, acuita da singolari capovolgimenti, come nel caso di Fernanda Wittgens, direttrice della Pinacoteca di Brera[6] e Noemi Gabrielli,

CC BY ND

Figura 1. *Un'immagine della mostra.*

ispettrice della Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte, impropriamente anteposte ai rispettivi soprintendenti, Guglielmo Pacchioni[7] e Carlo Aru[8].

Arrivati all'anno cruciale 1943 e alla frattura dello Stato e del territorio, disarticolato in due tronconi e occupato dalle truppe tedesche e da quelle alleate dopo la caduta del fascismo e l'armistizio dell'8 settembre[9], tutto si complica, e anche la mostra pare smarrire, soprattutto dal punto di vista della storia istituzionale, il filo conduttore, che si dipana per luoghi ed emergenze territoriali ripartendo dal 1940[10]. Ma col settembre 1943 gli attori in campo si moltiplicarono e contrapposero, con la creazione da parte di Hitler della Repubblica sociale italiana e la conseguente duplicazione della Direzione generale delle Arti, la creazione del *Kunstschutz* nelle porzioni di territorio occupate dalla Wehrmacht e di appositi uffici di tutela (*Denkmalamt*) nelle zone di operazioni sotto diretta amministrazione tedesca, *Alpenvorland* (Trentino Alto Adige e provincia di Belluno)[11] e *Adriatisches Küstenland* (Friuli, Venezia Giulia e provincia di Lubiana annessa nel 1941)[12], e infine della *MFAA Subcommission*, organo di tutela dell'esercito alleato comunemente conosciuto come *monuments men*[13]. Tutte strutture sovraordinate rispetto alla rete dei presidi territoriali delle soprintendenze e dei musei statali, alle quali si affiancavano unità speciali tedesche come l'*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg* (ERR).

Nella quantità di materiali riuniti e nella folla di personaggi evocati spicca l'assoluta indifferenza nei confronti della figura e dell'attività di Carlo Anti, professore di archeologia nell'Università di Padova[14], di cui fu rettore dal 1932 al 1943 con interessanti aperture all'arte contemporanea[15], e Direttore generale delle Arti della Repubblica sociale italiana[16]. D'altra parte, si cercherebbe invano il suo nome anche nel *Dizionario biografico dei Direttori generali*, pubblicato nel 2011 per iniziativa del Ministero per i beni e le attività culturali[17]. Si tratta a tutta evidenza di un'esclusione causata da un pregiudizio ideologico, anche se Anti – il "buon repubblichino", come recita il titolo di

un articolo di Antonio Paolucci, "un grande studioso che ebbe la disgrazia di trovarsi nel momento sbagliato dalla parte sbagliata"[18], che fu convintamente, anche se non supinamente, fascista –, rifiutò di prendere la tessera del ricostituito partito fascista repubblicano. Un'omissione che non tiene inoltre conto del ruolo, seppur limitato e condizionato dall'occupante, ma tutt'altro che ininfluente nella sua proiezione territoriale, svolto dalla Direzione generale delle Arti nell'Italia centro-settentrionale controllata dall'esercito tedesco[19]. La Repubblica sociale italiana, stato fantoccio ad assetto territoriale variabile, ebbe un governo, se non di diritto, certamente di fatto[20], del quale non è opportuno ignorare l'esistenza in materia di tutela, senza per questo dimenticarne o sottovalutarne in alcun modo le lugubri liturgie e l'inaudita ferocia. Dal Ministero trasferito a Padova[21] dipendevano infatti tutte le soprintendenze del nord e centro Italia sino a Firenze e alle Marche, e anche Pasquale Rotondi dovette tener conto di tale funzionale dipendenza, come racconta in una pagina del *Diario* a proposito di un avventuroso viaggio da Urbino a Padova nel gennaio 1944.

Nominato il 16 dicembre 1943 dal Consiglio dei ministri su proposta di Carlo Alberto Biggini, ministro dell'Educazione nazionale[22], Anti resse fino all'aprile 1945 la Direzione generale, avendo come omologhi nel Regno del Sud in rapida successione Amedeo Maiuri[23], Giorgio Castelfranco[24] e Modestino Petrozziello. In questo contesto assumono grande valore documentario i suoi *Diari*, pubblicati per ampi estratti commentati – a distanza di trent'anni dalla consegna, avvenuta nel 1976, da parte della moglie al direttore dei Musei Civici di Padova Alessandro Prosdocimi – da Girolamo Zampieri[25], e dal 2011 accessibili nella trascrizione integrale[26]. Mai richiamati in mostra, come ha riconosciuto Lutz Klinkhammer costituiscono una caposaldo della memorialistica sulla tutela[27] e per gli anni che qui interessano (1943-1945) offrono un panorama in gran parte inedito dell'attività della Direzione generale, schiacciata tra un governo del tutto supino alle direttive tedesche e l'inevitabile dipendenza dal *Kunstschutz* per quanto riguarda gli aspetti logistici, integrando in modo sostanziale le conoscenze sull'attività del gruppo di dissidenti della Direzione generale rimasto a Roma "città aperta", già indagata da Simona Rinaldi[28] e i contributi di Lutz Klinkhammer sul *Kunstschutz*[29].

Anti fu a lungo incerto sull'opportunità che gli venne offerta dal rimpasto di governo deciso da Mussolini a inizio del 1943, quando venne nominato ministro dell'Educazione nazionale Biggini al posto di Bottai. Intenzione dichiarata del nuovo ministro era liberarsi di Marino Lazzari, fedele collaboratore del precedente titolare (che votò a favore dell'ordine del giorno Grandi nella notte del 24-25 luglio), offrendo il ruolo di Direttore generale delle Arti (come era stata rinominata nel 1938 la Direzione generale delle Antichità e Belle Arti) all'archeologo dell'Università di Padova. Le trattative erano ancora in corso (e costituirono la causa prima dell'inizio della stesura del *Diario*) quando il 25 luglio cadde il fascismo. Anti dette subito le dimissioni da rettore e accantonò la questione. Con la nascita della Repubblica sociale dopo la liberazione di Mussolini da Campo Imperatore, Biggini fu chiamato a ricoprire nuovamente la medesima carica. Al ministero trovò ancora Lazzari, mantenuto nell'incarico da Leonardo Severi. Finalmente nella riunione del Consiglio dei ministri del 16 dicembre 1943 Lazzari fu messo in quiescenza e Anti nominato Direttore generale. Intanto per l'incalzare degli eventi e l'avanzata delle truppe alleate, il ministero si era spostato da Roma a Padova, intimando ai dipendenti di trasferirsi al nord, pena l'immediata messa in quiescenza. La squadra di ispettori centrali riunita attorno a Bottai, che al liceo Tasso di Roma era stato allievo di Roberto Longhi (G.C. Argan, C. Brandi, G. De Angelis d'Ossat, P. Romanelli, cui si aggiunse E. Lavagnino), ostili al fascismo, rifiutò in blocco[30]. Al momento di assumere l'incarico Anti si trovò così al Ministero completamente solo, in un ambiente dominato dai due fratelli Biscottini (Umberto, capo di gabinetto del ministro, e Giuseppe, vice di Anti).

Primo banco di prova della sua direzione fu la convocazione di una riunione dei soprin-

Figura 2. *Un'immagine della mostra.*

tendenti l'8 e 9 gennaio 1944, disertata però da quasi tutti quelli del centro Italia, che asserirono di non aver ricevuto alcuna comunicazione, o di averla ricevuta in ritardo. Spiccò in particolare l'assenza dei funzionari romani (a Roma, ironizzò Anti, "con il pretesto della città libera vi è una specie di stato separato semipontificio con grande confusione di responsabilità"). Pensando già alla successione, Anti indicò al ministro come possibili candidati il soprintendente alle Gallerie di Firenze Giovanni Poggi e quello di Torino Carlo Aru, ma alla fine non se ne fece nulla, e Anti rimase al suo posto in una situazione che diveniva di giorno in giorno sempre più precaria, e della quale il solo Biggini sembrava non rendersene conto. Il Direttore generale (spiato dai suoi stessi collaboratori che diffidavano di lui) si affannava a redigere relazioni che il ministro trasformava in appunti per il duce e che restavano quasi sempre lettera morta o ricevevano assicurazioni puramente formali. Anche di un'ipotizzata missione di Antonio Morassi, soprintendente alle Gallerie della Liguria, in veste di plenipotenziario per le trattative da condurre con le autorità italiane, vaticane e tedesche non se ne fece nulla. Appreso che Lavagnino aveva recuperato da Sassocorvaro le opere d'arte ricoverate trasferendole in Vaticano, ne approvò invece l'iniziativa[31].

Da questo momento diventò una sorta di ossessione lo spostamento in altri rifugi, sempre più remoti e improbabili, delle opere d'arte per evitare che gli alleati se ne impadronissero. Era infatti circolata voce che i danni di guerra sarebbero stati pagati in opere d'arte e si voleva evitare che venissero individuate prima della fine del conflitto[32]. A tal fine iniziò a prendere contatti con il *Kunstschutz*, in particolare con Hans Gerhard Evers, che assicurò la massima disponibilità. Evers a febbraio venne sostituito da un ufficiale delle SS, il discusso archeologo Alexander Langsdorff[33], nomina che coincise con la distruzione alleata dell'abbazia di Montecassino, abilmente utilizzata dalla propaganda tedesca[34].

Se fino a quel giorno [8 settembre] il decentra-

> mento delle opere d'arte in ricoveri lontani dai grandi centri poteva considerarsi una garanzia sufficiente contro i bombardamenti aerei, ora quelle zone di campagna sembravano più facilmente esposte che le grandi città ai pericoli della guerra guerreggiata. Chiunque poi poteva constatare che l'atteggiamento dei tedeschi si faceva di giorno in giorno più diffidente verso l'Italia non più fascista, e l'ipotesi di un "putsch" nazista era nelle menti di tutti […]. La soluzione più prudente sembrava concentrare più che si potesse, da tutta l'Italia, a Roma, dichiarata "città aperta", soprattutto in Vaticano. I dirigenti del *Kunstschutz* [erano] uomini di studio richiamati alle armi, quasi certamente estranei alla politica e, come quasi tutti gli intellettuali (e in modo particolare i renani) tutt'altro che fanatici del nazismo […]. Dalle intenzioni del Ministero di Padova avevamo avuto notizia dal dott. Biscottini. Portare a nord le opere di Roma e poi disperderle in una miriade di depositi […]. Capilarizzare i depositi fu l'espressione testuale, e che ancora mi fa inorridire al pensiero di ciò che può essere accaduto nell'Italia settentrionale […][35].

Anti, sfruttando la propria rete di amicizie e colleganze accademiche, si circondò di amici fidati (in particolare Fiocco, Bettini, Pallucchini) e si relazionò con tutti i soprintendenti dell'Italia settentrionale per assumere decisioni ponderate e condivise di protezione. Purtroppo, l'11 marzo, durante il bombardamento di Padova, venne colpita la chiesa degli Eremitani e la cappella Ovetari con gli affreschi di Andrea Mantegna, che andarono quasi completamente perduti[36]. L'apprensione riguardò a questo punto la vicina cappella dell'Arena con gli affreschi di Giotto, che si pensò prudenzialmente di staccare. Venne a questo proposito interpellato Mauro Pellicioli, che propose invece lo strappo, ma dopo un sopralluogo comprese di essere di fronte a una pittura troppo delicata e fragile per sopportare un intervento così traumatico[37].

Tra il 4 e il 5 giugno le truppe americane, superate le ultime difese tedesche, entrarono in Roma. Temendo una rapida avanzata, Biggini decise di inviare Anti a Firenze "per portare nell'Italia settentrionale, all'Isola Bella sul Lago Maggiore, i maggiori capolavori"[38]. Il viaggio, estremamente complesso e avventuroso, si svolse tra il 16 e il 20 giugno, passando per Bologna e seguendo la Porrettana. Lo scoglio maggiore era costituito dai trasporti, da effettuare con camion difficili da recuperare e con benzina razionata. Nonostante ciò, i soprintendenti si attivarono per liberare i depositi lungo l'asse della via Emilia. La situazione però sfuggì di mano pochi giorni dopo a causa dell'occupazione da parte dell'esercito tedesco di alcune ville adibite a deposito. Il 24 giugno il soprintendente Poggi scrisse al *Kommandant von Florenz*, generale Friedrich von Schellwitz, chiedendo il rispetto per le opere d'arte, in particolare dei depositi di Montagnana e Montegufoni[39]. Nonostante ciò, agli inizi di luglio la 362ª Divisione Fanteria, al comando del generale Heinrich Greiner, evacuò senza controllo le opere ospitate in Villa Bossi Pucci a Montagnana, trasportate oltre gli Appennini attraverso il passo della Porretta. Due ufficiali tedeschi proposero al vescovo di Modena Cesare Boccoleri e al cardinale di Bologna Giovanni Battista Nasalli Rocca la custodia dei 262 dipinti, ma entrambi rifiutarono, asserendo di non disporre di locali adatti[40]. Le opere proseguirono così il viaggio verso l'Alto Adige, dove vennero ricoverate nel vecchio tribunale di San Leonardo in Passiria e nel Castello di Neumelans a Campo Tures[41]. Anti ne venne informato solo il 24 agosto dal soprintendente di Bologna Sorrentino, e chiese spiegazioni a Langsdorff, che confermò l'avvenuto trasferimento. L'episodio allarmò il Ministero, e Anti diede disposizione a tutti i soprintendenti di vigilare, nonostante affermasse, il 30 ottobre 1944 che "il loro [dei tedeschi] desiderio di giovarci nella protezione del patrimonio artistico è indubitatamente vivo, leale e fattivo"[42]. Alcuni soprintendenti si preoccuparono a tal punto da rifiutare il trasferimento delle opere alle isole Borromee, come Armando Ottaviano Quintavalle a Parma[43]. Il timore spinse Anti a recarsi persino ad Arquà per togliere dal sarcofago le ossa di Petrarca e trasferirle alla Biblioteca Marciana di Venezia. Come è noto, la questione delle opere ricoverate a Campo Tures non fu semplice da dipanare, e le preoccupazioni furono ricorrenti, nonostante il viaggio

d'ispezione appositamente compiuto a fine novembre da Anti (al quale furono peraltro nascoste altre opere requisite)[44], si risolse solo a guerra finita con la consegna delle opere agli alleati e non agli italiani.

Intanto il Direttore generale, di cui si controllava la corrispondenza, venne denunciato al ministro a causa di un'incauta affermazione contenuta in una lettera inviata a Poggi nella quale si concludeva: "Mi si conferma che il mio collega dall'altra parte sia Maiuri; se lo vedrai salutalo affettuosamente da parte mia. Digli che stiamo completando un grande concentramento di opere d'arte mobili alle Isole Borromee ed a Venezia: faccia anche lui quanto può perché siano salve"[45]. Anche questa volta Biggini fu dalla sua parte[46].

Sorprende che nelle tante pagine di diario scritte in presa diretta da Anti non vi sia neppure un cenno alle razzie di beni ebraici compiute dalla Wehrmacht e da altre unità militari tedesche, con le quali mantenne sempre ottimi rapporti, in una sorta di inganno reciproco, a fronte delle numerose segnalazioni che giungevano al Ministero, ad esempio da Trieste, anche per chiarimenti dal punto di vista giuridico e normativo sul destino di tali beni[47]. In questo caso non poteva sussistere quella *Fachgenossigkeit* che spinse Gian Alberto Dell'Acqua ad affermare:

> Quanto alle forze tedesche e ai loro comandanti posso dichiarare che non furono frapposti ostacoli di sorta nei trasporti, di cui si doveva dar notizia. Conobbi del resto durante quel periodo almeno due responsabili della Wehrmacht che avevano studiato storia dell'arte e archeologia (uno era allievo di Bode, l'altro un noto specialista di Leonardo, ben noto a Milano), che si dimostrarono comprensivi per il nostro lavoro[48].

Un analogo sconcerto suscita il totale disinteresse per le vicende delle due "zone di operazioni" sotto diretto controllo tedesco. La prima (*Alpenvorland*) è sommariamente evocata solo per le vicende delle opere delle Gallerie fiorentine trasportate a Campo Tures; la seconda (*Adriatisches Küstenland*), corrispondente al Friuli Venezia Giulia, totalmente ignorata. Eppure una ricerca dell'Università di Udine confluita in un sito web e seguita da una mostra[49] e dalla pubblicazione di un volume di fonti da parte degli istituti territoriali del Ministero della Cultura[50] hanno da alcuni anni messo in evidenza l'opera di funzionari non meno benemeriti di quelli citati nella mostra delle Scuderie, in particolare il soprintendente Fausto Franco e il direttore dei Musei Civici di Udine Carlo Someda de Marco, autore di un puntualissimo diario di lavoro, che giorno per giorno dal 1940 al 1945 ha documentato le operazioni di messa in sicurezza e poi di salvataggio delle opere d'arte del territorio, che all'epoca comprendeva tutta l'Istria sino a Fiume. Una dimenticanza condivisa peraltro anche da una parte delle istituzioni.

Note

La mostra non era accompagnata da un vero catalogo, ma da un volume di saggi, di valore e peso discontinui: Luigi Gallo - Raffaella Morselli (a cura di), *Arte liberata 1937-1947. Capolavori salvati dalla guerra*, Milano 2022 (d'ora in poi abbreviato *Arte liberata*).

[2] Mario Lazzari (a cura di), *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, Firenze 1942. I testi vennero predisposti dai responsabili degli istituti territoriali di tutela.

[3] Sul proliferare di tali studi rimando alle considerazioni di Massimo Ferretti nella recensione a Ettore Modigliani, *Memorie. La vita movimentata di un grande soprintendente di Brera*, in "Ricche minere", VII, 14 (2020), pp. 151-162.

[4] Pasquale Rotondi, *Capolavori d'arte sottratti ai pericoli della guerra ed alla rapina tedesca*, in "Studi montefeltrani", 3

(1975), pp. 6-34. Per il *Diario* cfr. Anna Melograni, "*Per non ricordare invano". Il 'Diario' di Pasquale Rotondi e la corrispondenza con i colleghi delle Soprintendenze e la Direzione Generale delle Arti (1940-1946)*, in "Bollettino d'arte", s. VII, C, n. 27 (2015), pp. 115-200, e Silvano Tiberi (a cura di), *Diario di Pasquale Rotondi 1939-1946*, Sassocorvaro 2021.

[5] Emilio Lavagnino, *Diario di un salvataggio artistico*, in "Nuova Antologia", 521 (1974), pp. 509-547; Alessandra Lavagnino, *Un inverno, 1943-1944. Testimonianze e ricordi sulle operazioni per la salvaguardia delle opere d'arte italiane durante la Seconda Guerra Mondiale*, Palermo 2006; R. Morselli (a cura di), *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, Milano 2010.

[6] Va considerato che Fernanda Wittgens venne arrestata per attività sovversiva nel luglio 1944 e rimase in carcere a Milano sino alla fine del conflitto, non potendo pertanto avere cognizione delle vicende dell'ultimo anno di guerra. Durante il biennio 1944-45 fu invece "responsabile di scorta per piccoli convogli di opere d'arte" l'ispettore della Pinacoteca di Brera Gian Alberto dell'Acqua.

[7] Paola Astrua, s.v. *Guglielmo Pacchioni*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 434-445; Ferdinando Zanzottera, *Il Fondo Guglielmo Pacchioni nell'Archivio ISAL e la salvaguardia del patrimonio artistico durante la Seconda guerra mondiale*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda", 1 (2010), pp. 109-116.

[8] Carlaenrica Spantigati, s.v. *Carlo Aru*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti storici dell'arte*, cit., pp. 39-46.

[9] Elena Aga Rossi, *L'inganno reciproco. L'armistizio tra l'Italia e gli Angloamericani del settembre 1943*, Roma 1993.

[10] Per un'analoga indagine, da cui a tutta evidenza la mostra in parte dipende (anche nella formulazione del titolo), cfr. Maria Serlupi Crescenzi, Teresa Calvano (a cura di), *1940-1945. Arte in fuga, arte salvata, arte perduta: le città italiane tra Guerra e Liberazione*, Città del Vaticano 2012.

[11] Il soprintendente di Trento Antonino Rusconi venne rimosso e sostituito da un funzionario di Innsbruck, Josef Ringler.

[12] A Trieste il personale della Soprintendenza venne mantenuto, ma affiancato da un omologo ufficio tedesco con sede a Udine diretto da Walter Frodl. Sul tema, non affrontato in mostra, cfr. Roberto Cassanelli, *Profilo di storia della tutela al confine orientale, 1939-1945*, in R. Cassanelli, Rossella Scopas Sommer (a cura di), *Guerra all'arte! I beni culturali del Friuli Venezia Giulia tra protezione e distruzione 1940-1945*, Udine 2022, pp. 28-73.

[13] Il sud Italia occupato era gestito dall'*Allied Military Government of Occupied Territory*, divenuto poi *Allied Military Government* (AMG). La protezione del patrimonio artistico nei territori che venivano via via liberati era affidata alle soprintendenze territoriali in collaborazione con gli ufficiali della *MFAA Section* del territorio di competenza.

[14] Nato a Villafranca di Verona nel 1889, si laureò in archeologia nel 1911 nell'Università di Bologna con Gherardo Ghirardini. Frequentò in seguito la Scuola di specializzazione in archeologia di Roma. Nominato per concorso ispettore archeologo, al termine della Prima guerra mondiale riprese servizio a Roma. Nel 1922 ottenne la cattedra di Archeologia e storia dell'arte greca e romana nell'Università di Padova, succedendo a Giuseppe Pellegrini. Preside della Facoltà di Lettere dal 1929 al 1932, in quell'anno fu nominato rettore. A lui si deve la realizzazione della nuova sede della facoltà (il Liviano) su progetto di Gio Ponti. Sospeso dall'insegnamento alla fine della Seconda guerra mondiale, fu successivamente reintegrato. Morì a Padova nel 1961. Cfr. Francesca Ghedini, *Carlo Anti (1889-1961): il professore, l'archeologo, il committente*, in Carmela Capaldi - Ortwin Dally - Carlo Gasparri (a cura di), *Archeologia e politica nella prima metà del XX secolo. Incontri, protagonisti e percorsi dell'archeologia italiana e tedesca nel Mediterraneo*, atti delle giornate internazionali di studio (Napoli, 24 -26 febbraio 2016), Napoli 2017, pp. 79-93.

[15] Marta Nezzo (a cura di), *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano, Padova 1933-1943*, Treviso 2008; M. Nezzo, Francesco Piovan, *La Sala dei Quaranta*, Milano 2022.

[16] Si veda la sintetica presentazione della sua attività in M. Nezzo, *Carlo Anti Direttore generale delle Arti*, in Irene Favaretto et al. (a cura di), *Anti Archeologia Archivi*, Venezia 2019, pp. 395-414. Nel volume di accompagnamento della mostra il nome di Anti compare solo quattro volte e sempre in posizione marginale.

[17] *Dizionario biografico dei Direttori generali. Direzione generale Accademie Biblioteche. Direzione generale Antichità e Belle Arti (1904-1974)*, Bologna 2011. Il volume faceva seguito agli analoghi *Dizionari* dedicati ai soprintendenti architetti, archeologi e storici dell'arte.

[18] *Il Sole 24 ore*, 16 maggio 2010, p. 35.

[19] Ben diversa consapevolezza dimostrano Cecilia Ghibaudi, *Pinacoteca di Brera, Mailand 1943-1945. Die Schutzmaßnahmen der "Soprintendenza alle Gallerie" und ihr Verhältnis zum deutschen Kunstschutz*, in Christian Fuhrmeister et al. (a cura di), *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher militärischer Kunstschutz in Italien 1943-1945*, Köln-Weimar-Wien 2012, pp. 129-152, ed Elena Franchi, *Vertrauen und Misstrauen: die schwierigen Beziehungen zwischen der Italienischen Sozialrepublik und dem "Kunstschutz"; einige umstrittene Fälle*, in *Kunsthistoriker im Krieg*, cit., pp. 111-128.

[20] Massimo Severo Giannini, *La Repubblica Sociale Italiana rispetto allo Stato italiano*, in "Rivista italiana per le scienze giuridiche", s. III, V (1951), pp. 330-417; Francesca Romana Scardaccione, *La Repubblica Sociale Italiana: aspetti istituzionali ed archivistici*, in *Verbali del Consiglio dei ministri della Repubblica Sociale Italiana*, ed. critica a cura di F.R. Scardaccione, Roma, Archivio Centrale dello Stato, 2002, I, pp. XVI-XXXVI. Sulla legittimità costituzionale del governo Badoglio cfr. Carlo Ghisalberti, *Storia costituzionale d'Italia 1849-1948*, Bari-Roma 1974, pp. 381 sgg.

[21] Marco Borghi, *Tra fascio littorio e senso dello Stato. Funzionari, apparati, ministeri nella Repubblica Sociale Italiana (1943-1945)*, Padova 2001; Id., *L'amministrazione centrale dello Stato durante la Repubblica sociale italiana*, in "E-Review - Rivista degli Istituti Storici dell'Emilia-Romagna in Rete", Dossier 6, 2018 [2019].

[22] Danilo Veneruso, s.v. *Biggini Carlo Alberto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 10, Roma 1968, pp. 407-410; Luciano Garibaldi, *Mussolini e il Professore. Vita e diari di Carlo Alberto Biggini*, Milano 1983 (2023).

[23] Massimo Osanna, *Amedeo Maiuri, un protagonista dell'archeologia del "secolo breve"*, in *Archeologia e politica nella prima metà del XX secolo* 2017, pp. 117-139.

[24] Cfr. Paola Nicita, *s.v. Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte*, cit., pp. 158-171;

Aurora Castellani - Francesca Cavarocchi - Alessia Cecconi (a cura di), *Giorgio Castelfranco un monument man poco conosciuto*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Casa Siviero, 2015), Pisa 2015. Sul suo ruolo nella Direzione generale cfr. Caterina Zaru, *Il ruolo di Giorgio Castelfranco nella salvaguardia e tutela del patrimonio artistico italiano. La questione delle esportazioni illecite e delle spoliazioni di opere d'arte attuate dai nazisti in Italia negli anni precedenti e durante la Seconda guerra mondiale*, tesi di dottorato, Università di Bologna, 2022, pp. 183 sgg.

25 Girolamo Zampieri (a cura di), *Diari e altri scritti di Carlo Anti*, Verona 2009, 2 voll.

26 G. Zampieri (a cura di), *I Diari di Carlo Anti, rettore dell'Università di Padova e direttore generale delle Arti della Repubblica Sociale Italiana. Trascrizione integrale*, Verona 2011 (d'ora in poi abbreviato *Diario Anti*).

27 Lutz Klinkhammer, *"Kunstschutz". L'azione concertata per la protezione delle opere d'arte a Roma e nel Lazio nella prima fase dell'occupazione tedesca (1943-1944)*, in "Archivio della Società romana di storia patria", 134 (2011), pp. 193-237, a p. 200 n. 23.

28 Simona Rinaldi, *L'attività della Direzione generale delle Arti nella città aperta di Roma*, "Rivista dell'Istituto nazionale di Archeologia e storia dell'arte", s. III, XXVIII, 60, 2005 [2010], pp. 95-126.

29 L. Klinkhammer, *Zwischen Bündnis und Besatzung. Das nationalsozialistische Deutschland und die Republik von Salò, 1943–1945*, Tübingen 1993 (tr. it. *L'occupazione tedesca in Italia 1943-1945*, Torino 1993); Id., *Die Abteilung "Kunstschutz" der deutschen Militärverwaltung in Italien und das Schicksal des italienischen Kunstbesitzes, 1943-1945*, in "Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken", 72, 1992, pp. 483–549; Id., *Arte in guerra. Tutela e distruzione delle opere d'arte italiane durante l'occupazione tedesca 1943-45*, in Giuseppe Masetti - Antonio Panaino (a cura di), *Parola d'ordine Teodora*, Ravenna 2005, pp. 61-76; Id., *Distruggere o salvare l'arte: i tedeschi in Campania lungo la linea Gustav a Montecassino*, in "Poloniaeuropa", 1 (2010); Id., "*Kunstschutz" im Propagandakrieg. Der Kampf um die Sicherstellung der italienischen Kunstschätze 1943–1945*, in *Kunsthistoriker im Krieg* 2012, cit., pp. 49-73.

30 "Uscendo dalla libreria Draghi mi incontro con Marino Lazzari […]. Gli chiedo di Argan, Brandi, De Angeli[s] e Romanelli. I due ultimi non hanno voluto lasciare Roma soprattutto per ragioni famigliari. I primi due per aperte ragioni politiche che non avevano mai nascosto" (*Diario Anti*, 10 marzo 1944).

31 Era stato Lazzari a ordinare a Lavagnino di recarsi "nelle Marche per scegliere le opere d'arte più pregevoli delle Gallerie di Roma, di Venezia, di Milano e delle Marche stesse, […] salvaguardate nei ricoveri di Carpegna e di Sassocorvaro". esse – scriveva – "dovranno essere trasportate a Roma e messe al sicuro nella Città del Vaticano" (lettera di Marino Lazzari a Lavagnino del 14 dicembre 1943, prot. 18.12.1943, in Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della P.I., *Direzione generale AA.BB.AA.*, Div. II, 1940-45, b. 73). Ringrazio Cecilia Ghibaudi per la segnalazione.

32 "Gli anglo-americani avrebbero già fatto conoscere che l'Italia dovrà pagare le indennità di guerra con opere d'arte. Le opere d'arte devono essere "nascoste" così che non possano essere toccate prima della pace. Nessuna – importante o insignificante – deve andare in Germania. Ci si conferma nella opportunità di creare un concentramento a Campione d'Italia e si ventila la possibilità di mettere altre opere d'arte sotto la protezione pontificia ad Assisi e al Santo di Padova. Loreto è troppo esposta. Il pontefice avrebbe assicurato che nessuna pressione varrà a fargli consegnare le opere sotto la sua protezione" (*Diario Anti*, 29 gennaio 1944).

33 Jean-Pierre Legendre, *La vie picaresque d'Alexander Langsdorff*, in "Antiquités nationales", 40 (2009), pp. 249-259.

34 L. Klinkhammer, *Montecassino. Memoria, propaganda y patrimonio*, in "Desperta Ferro. Historia militar y política de los siglos XX y XXI", 53 (2022), pp. 56-61.

35 Appunto dattiloscritto di G.C. Argan, 27 luglio 1944; Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della P.I., *Direzione generale A.A.B.B.A.A.*, Divisione III, 1929-1960, b. 257.

36 Per la faticosa ricomposizione cfr. Anna Maria Spiazzi - Vasco Fassina, Fabrizio Magani (a cura di), *La Cappella Ovetari. Artisti, tecniche, materiali*, Milano 2009.

37 M. Nezzo, *La cappella degli Scrovegni nel secondo conflitto mondiale*, in Rosanna Cioffi, Ornella Scognamiglio (a cura di), *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, Napoli 2012, II, pp. 619-628.

38 *Diario Anti*, 14 giugno 1944.

39 Le opere d'arte delle Gallerie fiorentine erano ricoverate in numerosi rifugi della campagna toscana, a Camaldoli, Soci e Poppi, nell'Oratorio di Sant'Onofrio a Dicomano, nella Villa medicea di Poggio a Caiano, a Montagnana, Montegufoni, Oliveto e Poppiano.

40 Come affermò Langsdorff, "il Comando di Divisione ha offerto i quadri ai Vescovi di Modena e di Bologna intendendo metterli sotto protezione della Chiesa italiana e così neutralizzarli. Queste Autorità hanno però incomprensibilmente rifiutato di prendere in consegna i quadri e non hanno nemmeno avuto l'idea di informare in proposito le Sovrintendenze italiane alle Belle Arti"; Roma, Archivio Storico Diplomatico del MAECI, *Repubblica Sociale Italiana 1943-1945*, b. 151, fasc. "Tutela interessi italiani con la Germania", Pos. II/4/6 S, "Patrimonio artistico italiano", A. Langsdorff, *Promemoria per il sig. Consigliere di Legazione Von Reichert con preghiera di sottoporlo al Sig. Ambasciatore Rahn*, 17 agosto 1944.

41 E. Franchi, *Le Gallerie Fiorentine in Alto Adige: contatti col nemico nella Seconda Guerra mondiale*, in *La tutela tricolore. I custodi dell'identità culturale*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Aula Magliabechiana, 20 dicembre 2016-14 febbraio 2017), Livorno 2016, pp. 40-55.

42 Il testo si riferisce in particolare alle rassicurazioni offerte dal colonnello Victor von Schweinitz.

43 Gian Claudio *Spattini - Federica Veratelli, Armando Ottaviano Quintavalle e il salvataggio della Regia Galleria di Parma (1943-1945), in Storia di Parma, VIII/2, Parma 2020, pp. 671 -703.*

44 A Campo Tures Anti poté ispezionare le opere delle Gallerie fiorentine (contenute in casse) e della collezione Contini Bonacossi, ma gli venne celato quanto conservato al secondo piano del castello Füger-Ottenthal, dove erano ricoverate le opere asportate da Villa Finaly a Firenze e messe a disposizione del generale Karl Wolff come bottino di guerra.

[45] Padova, Biblioteca Civica, *Carte Carlo Anti*, serie 2, 8/2.2, 6.
[46] "Biggini mi stringe calorosamente la mano, dicendosi solidale e quanto al resto dichiara che dietro me sta lui e sta almeno metà del Consiglio dei ministri, che mi conosce e stima personalmente" (*Diario Anti*, 7 agosto 1944).
[47] Cfr. l'apposita sezione documentaria in R. Cassanelli, R. Scopas Sommer, *Guerra all'arte!*, cit.
[48] *Il rifugio delle isole Borromee. Intervista al professor Gian Alberto dell'Acqua*, in Jadranka Bentini (a cura di), *Il valore della tutela*, I, Modena 1998, pp. 141-142.
[49] La mostra documentaria *In difesa dell'arte. Il diario di Carlo Someda De Marco (1940-1945)*, a cura degli studenti del corso di Museologia dell'Università di Udine, si è tenuta a Udine nel dicembre 2019 alla libreria Friuli. Il sito internet collegato "1940-1945: in difesa dell'arte" a cura del Laboratorio Informatico per la Documentazione Storico Artistica (*LIDA*), è stato creato nell'ambito del progetto *TransCultAA-Transfer of Cultural Objects in the Alpe Adria Region in the 20th Century*, finanziato dalla Commissione Europea nell´ambito di *HERA Joint Research Programme-Uses of the Past*.
[50] R. Cassanelli - Rossella Fabiani - R. Scopas Sommer (a cura di), *La protezione dei monumenti e delle opere d'arte in Friuli e Venezia Giulia nella Seconda guerra mondiale*, Trieste 2021. Nel volume è riprodotto integralmente il *Diario* di Someda de Marco. Cfr, anche R. Cassanelli, *Profilo di storia della tutela al confine orientale, 1939-1945*, in R. Cassanelli, R. Scopas Sommer, *Guerra all'arte!*, cit., pp. 28-73.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 269-274
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0325

CaReful Details. La cura come percorso a zig zag, a rigor di arte

Claudio Gnoffo
Accademia di Belle Arti di Palermo

La metafora che mi viene in mente (quasi) sempre per definire un'esperienza di (quasi) qualsiasi tipo, è quella del viaggio. Una metafora perfetta, da pressoché ogni punto di vita: il viaggio dell'eroe di Vogler ne è emblematico. Lo stesso mi è accaduto, ancora, per gli scatti degli artisti di questa collettiva, *CaReful Details*: un viaggio fra opere molto diverse di artisti molto diversi ma accomunate da un tema conduttore. Ho pensato anche, però, che ciò non mi bastava, né per me né per loro: volevo trovare un'immagine diversa, e volevo per loro qualcosa di meno ovvio, per non rischiare di essere scontato. Di viaggio si parla spessissimo e in tutte le salse. In realtà questo mio bisogno è nato perché nella mia mente un'immagine diversa si delineava già, dopo aver visto tutte le opere nel loro insieme: quella di una traiettoria a zig zag. Ho dunque capito cosa già serbavo dentro di me, e che ho rivisto in tutti questi lavori accostati insieme. La collettiva curata da Arrigo Musti al Museo Guttuso a Villa Cattolica mi pare una traiettoria a zig zag, il che rappresenta ciò che la cura è per me. Quindi l'obiettivo a parer mio è stato centrato, gli artisti e il loro curatore sono riusciti a restituirmi ciò che è la cura a mio modestissimo avviso. Ok, bene.

È giusto però che io mi spieghi meglio, perché ciò non è sufficiente. Per anni sono stato un consulente editoriale freelance e poi un docente, nonché collaboratore accademico. Tutte queste esperienze mi hanno portato (o forse hanno solo affinato un'indole che avevo già) ad avere cura delle persone, dei progetti, delle cose attorno a me. Ancora prima, il mio vissuto familiare mi aveva intessuto, dentro, un'attitudine da *caregiver* o "accudente" (e quindi sì, forse si tratta, per me, d'indole). E dopo anni, mi sono fatto persuaso che la cura e il prendersi cura sono un percorso non lineare, fatto di su e giù, avanti e indietro, doni e rifiuti, tentativi e restituzioni, un percorso che non va quasi mai dritto e liscio come il *caregiver* o accudente o curatore (in italiano, "curatore" risulta un bel gioco di parole per Musti, a pensarci bene) vorrebbe, ma che va per linee storte, le quali però non s'interrompono se non le si vuole interrompere, così che tale percorso, con tenacia e perseveranza (e, il più delle volte, volontà del soggetto in cura), arriva a un obiettivo, che forse non era quello di partenza, magari neanche lontanamente. Una traiettoria a zig zag, appunto. Ma neanche zig zag troppo rego-

CC BY ND

Figura 1. Francesco Domilici, *Details full of care. Lost Paradise.* © Exhibition publishers

lari. Mi chiedo: fin dove deve arrivare una cura, giacché non è scontato che essa sfoci in una guarigione? Ma prima ancora, da dove deve partire? Voglio provare a seguire lo stesso itinerario degli artisti di questa collettiva. Innanzitutto, come ci avvertirebbe la sociologa Anna Fici, il concetto di cura è storicamente e socialmente complesso, soggetto a una miriade di elementi, primo fra tutti il contesto in cui tale idea di cura si situa. Banalmente, il nostro concetto di cura oggi, non è lo stesso dei nostri bisnonni: giusto per fare un esempio, chi conosce la Storia dell'inclusione scolastica in Italia, lo sa perfettamente.

Potrei dire che il primo passo verso una guarigione è il voler guarire, e che per voler guarire bisogna riconoscere che si ha un problema, o quantomeno che si ha bisogno di cura. Non l'ho scritto subito forse perché mi pareva scontato, ma la cura implica moltissimo il concetto dell'Altro: naturalmente ci si può prendere cura di sé, soli con sé stessi, ma anche in questo caso il prendersi cura di noi stessi ci richiede di guardarci un filino da esterni, con una distanza impercettibile ma tale da consentire un'oggettivazione: se non mi riconosco bisognoso di cure, e nello specifico in cosa io sono bisognoso, non posso pretendere cure neanche da me stesso. Non posso comprendere che "io ho bisogno di…". Per intenderci, esiste una forma di "ipocondria al contrario" per la quale taluni non si fanno mai né esami né controlli e sono convinti di essere sempre sani come un pesce, solo perché hanno paura di scoprire effettivamente, sotto l'epidermide della loro invulnerabilità presunta, cosa potrebbe annidarsi. Ecco, la serie di Francesco Domilici, il trittico *Details full of care*, è come quello schiaffo morale di chi ti dice in faccia cosa non va in te e lo fa per il tuo bene, affinché tu *ti veda*. Il pianeta in cui viviamo non ha bisogno della nostra cura, esisterà anche nell'inquinamento più fitto, anzi farebbe ancora meglio senza di noi: se è sopravvissuto all'estinzione dei dinosauri, figuratevi se non potrebbe superare la nostra specie, ma il nostro mondo sì che ha bisogno della nostra cura, perché è quello in cui viviamo noi, e lo stiamo rovinando noi stessi, con le nostre mani. Quest'incuria (una non-cura attiva, distruttiva) parte dal nostro intimo, fino all'ambiente e ai rapporti coi nostri simili, dal nostro prossimo allo sconosciuto più lontano. Ma si può rendere bella la bruttezza? Si può dare compostezza a ciò che è scomposto? Domilici ci riesce, con le sue *Birthday Party*, *Lost Paradise* [Fig. 1] e *Indifference*, le tre opere del suo trittico che parlano della cura attraverso la sua mancanza, giacché mostrano il bisogno lì dove l'agito non c'è, nella triplice mancanza di cura verso la nostra identità personale, verso quell'Alterità Madre-Matrigna che chiamiamo "natura" e "ambiente", e verso gli anziani che sono punto di partenza e di arrivo di ogni generazione (a maggior ragione, della nostra oggi, in tempo di denatalità e prolungamento della vita). Può sembrare contraddittorio, ma Domilici riesce a unire bellezza ed emergenza, col *trait d'union* dell'assenza: l'assenza della cura genera l'emergenza, e Domilici la segnala con la bellezza ricercata (ma sofisticata, mai forzata) dei suoi scatti. Rendere visibile ciò che non lo è, esprimersi con ciò che viene taciuto, come direbbe Paul Klee, è la sfida di ogni artista. Sfida vinta.

Sfida vinta da ognuno degli autori della collettiva, come vediamo, proseguendo in questa traiettoria a zig zag, con la succitata Anna Fici. Immediatamente, le sue foto ci offrono una tanto agognata restituzione: la cura è possibile, e può dare gioia, o quantomeno consolazione. Anche Fici mostra, in maniera evidente, una preoccupazione forte per gli anziani e le loro sorti, giacché il prolungamento riuscito delle aspettative di vita ha generato

Figura 2. Anna Fici, *The care of play. Untitled*; Figura 3. Lev Manovich, *Library of unwritten manuscripts. Untitled.* © Exhibition publishers.

una serie di domande inaspettate: ok si vive di più, ma ha senso vivere tantissimo se il corpo e la mente cessano di sostenere i ritmi dello spirito e piuttosto arrancano? Si può prolungare la vita senza che essa rischi di divenire un mero involucro di dolore? E quali saranno alla lunga i costi per la comunità e la società tutta? La risposta, una delle possibili, è data da una luce di speranza che Fici ha incontrato e scolpito per noi nei suoi scatti: una comunità (Casa famiglia? Alloggio per anziani? Ospizio?) che si fa davvero famiglia, ci prova, per rendere gli anziani ospiti partecipi, non esclusi, della festa che in quel momento tanti stanno celebrando nel mondo: il carnevale. *The care of play*, il titolo della sua raccolta, implica il tentativo, come spiega Fici stessa, di giocare e far giocare fino all'ultimo respiro: quando giochi, il protagonista, nel senso dell'agentività concreta, sei sempre tu. Il gioco è una cosa seria: quando giochi vieni visto e devi vedere l'Altro a tua volta, perché nessuno giocando (nemmeno il compagno di squadra più imbranato che viene relegato a portiere) viene deresponsabilizzato né lasciato a sé stesso, tranne se viene espressamente escluso dal gioco. Se il gioco è, in quanto cosa seria, un diritto, d'altro canto riuscire a giocare anche quando si è vecchi e soli, riuscire a non esserne esclusi o impossibilitati, è purtroppo una rarità, ci dice Fici. I suoi scatti hanno incontrato una speranza e ce la restituiscono: è una benedizione per questa serie di foto e per i suoi spettatori che sia così [Fig. 2].

Proseguendo nel nostro percorso a zig zag, con Lev Manovich, mi pare come quando la linea fa di scatto un passo indietro, all'improvviso il tratto guizza nella direzione opposta invece che avanti, giacché l'artista, nella sua *Library of unwriten manuscripts*, naviga con mano ferma e occhio abile un regno così vasto da essere sconfinato, un reame che solo in pochi sono riusciti a scorgere ed esplorare: l'universo delle infinite possibilità mai avveratesi, delle cose che potevano o volevano essere ma non sono state. Perciò mi azzardo a vedere un collegamento tra Italo Calvino, Jorge Luis Borges e Lev Manovich: il primo esplora il tema delle infinite possibilità della narrazione, specchio delle infinite possibilità del reale; il secondo immagina le vertiginose estensioni di una biblioteca universale con ogni possibile volume ipotizzabile secondo certi criteri; Manovich prende in cura ciò che sarebbe potuto essere ma non è stato nella letteratura russa sotto il regime sovietico, in una traversata lungo tre campi: dalle opere scritte ma mai pubblicate a quelle non completate, fino a quelle nemmeno scritte ma tramandate solo oralmente [Fig. 3]. In un afflato di dotta tenerezza, Manovich riesce ad avere (e a darci) una visione struggente di un'impietosa realtà della cultura umana: non tutte le opere preservate sono le migliori, non tutte le opere migliori vengono presentate, molte non arrivano neanche a essere scritte, perché la Storia segue la logica del

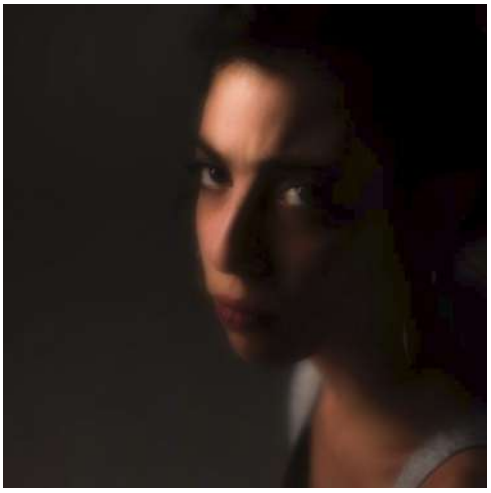
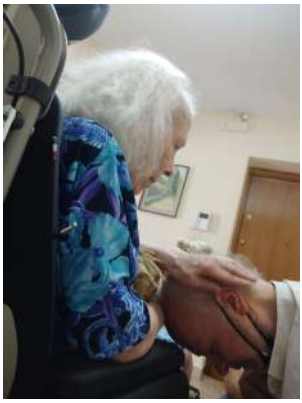


Figura 4. Giancarlo Marcocchi, *Step by step, finding oneself, Conflict #4*, cm 40x40, Hahnemühle Fine Art Paper Photo Rag. Baryta 315gsm. © Exhibition publishers.

potere di turno, che non cura, non coltiva, se non ciò che è nel proprio interesse. Profondità e spessore emergono potenti da queste creazioni digitali, che danno vita a manoscritti che non sono finali né perfetti, ma piuttosto strappati, semi-cancellati, come se fossero la manifestazione visibile dei modi in cui i processi culturali della Storia si muovono e si succedono vorticosamente senza aver cura dei loro figli migliori, spesso anzi divorandoli, questi figli, come Crono. Figli che possono essere riconosciuti e riconsegnati al mondo pur nelle loro menomazioni e incompiutezze, come fa Manovich creando digitalmente questi manoscritti per queste opere non nate, le quali, altrimenti, resterebbero nel nulla più assoluto e agghiacciante. Riconoscere e riconsegnare sono frutti di una cura che può essere e va fatta anche su sé stessi.

Così, proseguendo nel nostro percorso a zig zag, Giancarlo Marcocchi si fa testimone di questo processo nella sua serie *Step by step, finding oneself*, dove il soggetto ritratto, una modella, pare combattere col proprio conflitto (se mi si passa il gioco di parole), e si riavvicina a poco a poco a sé, palmo a palmo. È un contrasto serrato con qualcosa che l'attanaglia: una ferita profonda? Un senso di colpa che la schiaccia? Una vergogna da cui non trova redenzione? Ciò che restituiscono questi scatti di Marcocchi, è qualcosa che, per me, parla della Misericordia. Sì, siamo invitati spesso a seguire la nostra coscienza e le sue voci, va bene, ma talvolta diveniamo i giudici più implacabili di noi stessi, e siamo proprio noi i primi verso cui dover usare Misericordia. Per perdonare, perdonarsi, far pace con sé stessi, ripercorrendo il primo tracciato che fa da barriera fra noi e il mondo esterno, nonché fra noi e noi stessi, cioè la nostra pelle. Non sappiamo ciò che ha vissuto (realmente o nella sua interpretazione) la modella accolta negli scatti di Marcocchi, ma non importa, perché l'autore abilmente ci restituisce il senso di quella che è, in assoluto, una delle occasioni più difficili di cura: quella di ciascuno verso di sé. Che sia il lasciarci perdonare e il perdonarci, o anche solo, finalmente, il riconoscerci e l'accettarci, la cura di noi stessi ci richiede il lasciarci sfiorare, lungo la pelle o gli altri nostri confini, da ciò che temevamo potesse distruggerci: per impedire sì a questa minaccia di invaderci, ma anche per poterla guardare, al fine di sfidarla ma pure accoglierla, come fa con noi la modella nello scatto n. 4 della serie [Fig. 4], quando ci fissa negli occhi per poi, infine, ricentrarsi su di sé e ritrovarsi. Mi sembra l'augurio che Marcocchi fa a tutti noi.

Questo percorso irregolare continua con Stefano Montes, che questa modalità a zig zag, nel suo dinamismo, sembra farla particolarmente propria. Così, in *GivingSharingMoving-Worrying*, Montes prosegue il discorso fin qui fatto dagli altri artisti chiedendoci: ok, ma che significa cura? Anzi, che significa vivere? Perché la cura è tesa al vivere. Però, come è emerso fin qui attraverso le opere considerate, non è scontato cosa sia il vivere. Montes si pone un obiettivo ambizioso con un mezzo ambizioso altrettanto: interrogarsi sull'esistenza attraverso (anche, non solo) un'idea di fotografia esistenziale. Si tratta di consentire alla fotografia di farsi strumento di conoscenza sempre e dappertutto, ma non soltanto di ciò: è una questione di scelta di vita, in definitiva, perché significa discernere il vivere mentre si vive, nella vita stessa. Questo dinamismo lo



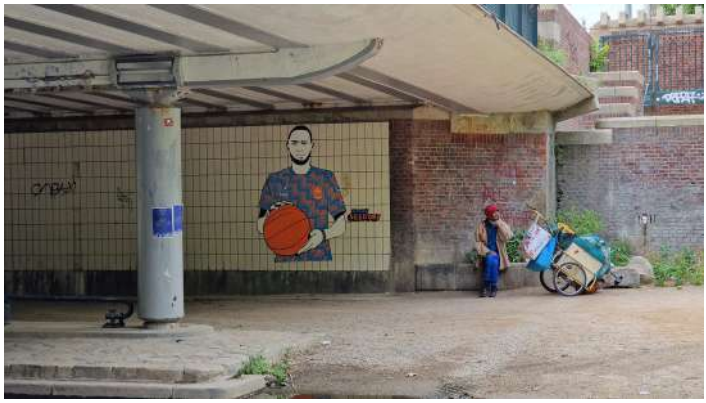


Figura 5. Stefano Montes, *GivingSharingMovingWorrying, To be present*; Figura 6. Gaetano Sabato, *Care(lessness)*, *Amsterdam - Smiling.* © Exhibition publishers.

troviamo pienamente nei suoi scatti: dagli occhi di una madre fino al farsi dono [Fig. 5], dal porsi in uno spazio sacro al ricercarlo in un pellegrinaggio, da un riflesso a un'essenza, dalla vita di strada a un ordinario fuori posto, da un groviglio di radici a un guazzabuglio di pozzanghere cui fare attenzione, tra negazione e focalizzazione, cultura e controcultura. Questa serie di Montes ha in sé un dinamismo interno particolarmente spiccato, come un segmento più indisciplinato rispetto al resto della variegata e tortuosa traiettoria a zig zag fin qui descritta. Un segmento che però ha in sé una cadenza, un'oscillazione, che sembra il ritmo di una narrazione. Ogni buona narrazione ci porta a delle domande, e, oltre a quella di poc'anzi, Montes sembra porne altre: ti sei mai chiesto cosa significa vivere, e aver cura del vivere? E se sì, ti sei accorto che ogni tratto incrociato, ogni scorcio, ogni circostanza, ha un suo significato? Un significato che dialoga con altri significati, forse in tensione verso una risposta. Il dialogo sembra la parola chiave per questi scatti di Montes, che sì esprimono la libertà dell'artista nel farli, ma anche un rigore nel gioco, perché di gioco si tratta. E ogni gioco – si è detto prima – è una cosa seria. Ogni singola foto di Montes dialoga con sé stessa, coi suoi propri elementi interni, e con tutte le altre della sua serie. Che ne esce fuori? Che la pratica della cura è, come indica il nome stesso della serie, in quattro tratti fondamentali: donare, condividere, provare emozioni, mostrare attenzione a sé e agli altri. Non vivi se non ti prendi cura di te e dell'Altro, e non lo fai se non entri davvero in dialogo con te stesso e con l'Altro.

Da queste domande sembra proseguire Gaetano Sabato che in *Care(lessness)*, in ideale continuità con gli altri artisti, vuole dare delle risposte tanto per affermazione quanto per contrasto: la cura da un lato e, dall'altro, non solo l'assenza di cura ma l'attiva negazione di essa. Le foto di Sabato mi appaiono come bassorilievi o, se preferite, diorami, che nella bellezza della loro plasticità racchiudono in sé esemplari porzioni di mondo. Contengono tutto, e al contempo sembrano gridare la gioia per la scoperta di questo nostro mondo, persino le foto sugli aspetti più deprimenti dell'assenza di cura nelle nostre città. Non importa ciò che guardi, ma ciò che riesci a vedere, sostiene Thoreau. Dunque, c'è un inno alla bellezza anche negli scatti ai soggetti più avvilenti (proprio questi ultimi tutti a colori), come se in fondo il bello fosse dato anche dallo scoprire la bruttezza delle cose, oltre che dalle manifestazioni più ispiranti della natura o della civiltà [Fig. 6]. Tutte le foto di Sabato, anche quelle in bianco e nero, hanno questa dirompenza visiva che esprime la felicità di ogni singola scoperta, coi suoi aspetti epifanici. Le tre location delle foto (Sicilia, Olanda, Spagna), lungo gli anni in cui sono state fatte, divengono tea-

Figura 7. Fabio Savagnone, *Artist's room #07*. © Exhibition publishers.

tro esteso di una coesistenza fluida di cura, incuria e non-cura; pace, tregua e conflitto; legame, distacco e abbandono; una coesistenza fluida come l'eterogeneità delle tecniche adoperate per gli scatti, fatti con fotocamera e smartphone. La riflessione posta da Sabato è che la cura e il prendersi cura sono resi più riconoscibili dai loro opposti. La domanda che ne consegue è: ok, ora appare chiaro cosa sia la cura, ma chi è che si prende cura di chi? E se fosse la persona o l'oggetto in cura a prendersi, in realtà, cura del suo curatore, cioè di noi?

Questa domanda sembra passare in mano a Fabio Savagnone che, in *Artist's room*, ultimo tratto a conclusione di questo nostro percorso zigzagato, sembra invero coagulare tutti gli interrogativi e gli spunti fin qui posti. Se ci domandiamo cosa significhi la cura e chi, effettivamente, curi chi, specialmente nell'esistenza di un artista consacratosi a vivere affinché le sue opere siano compiute, allora ci si può domandare: un artista come cura sé stesso? Come si prende cura di sé? Attraverso la sua arte – sembra la risposta ovvia. Sicuri? Forse non è esattamente così. Nelle sue foto in bianco e nero, Savagnone ci offre uno sguardo intimo sul sancta sanctorum di un pittore: lo studio in cui vive. Tempo compresso, perdita di confini, continuità febbrile, ristagno ed esplosioni di vita, nel rigore della creazione: si sa che all'artista è concesso dagli dèi di dibattersi tra il tormento e l'estasi, quasi come un cliché, ma dagli scatti di Savagnone traspare la pace di chi ha accettato le guerre dentro di sé, e sulla tela dà loro una forma [Fig. 7]. Un artista che ritrae l'intimità creatrice di un altro artista: l'arte che riflette su sé stessa, su come, prima ancora di farsi cura, essa sia strazio primigenio, caos necessario, informe creazione di forme. Nel disordine delle tele accumulate, di tubetti e barattoli colmi di pennelli, di candele consumate e di ogni altro abitante silenzioso di questo cosmo complesso e compresso che è la stanza del pittore, troviamo tutto, letteralmente e simbolicamente tutto. Quindi, tornando agli interrogativi di prima, ci si può domandare: è certo che l'artista si prenda cura di sé attraverso l'arte? Forse no. Forse è proprio l'arte il suo tormento, e così l'artista, per prendersi cura di sé, deve liberarsi del *daimónion* che gli sussurra in continuazione dentro. Nel suo dialogo silente di artista con artista, chissà che Savagnone non ci dica qualcosa di sé – ma, dicendoci qualcosa di sé, ci dice qualcosa di noi: ognuno nel proprio universo, dentro i propri pensieri, nei suoi segreti, intento continuamente a fare, a creare qualcosa che abbia un senso (o forse anche no). La cura messa in ciò che facciamo con abitudine e rigore (anche di carattere autolesionistico o maniacale, paradossalmente), è uno dei molteplici aspetti di questo pilastro del vivere, cioè la cura e il prendersi cura, che la mostra *CaReful Details* – e la conferenza internazionale cui essa ha fatto da cornice, *Caring, Taking Care* – affronta. E Arrigo Musti, con questo gioco di parole che il termine italiano "curatore" consente, ha davvero fatto tanto da *curator* quanto da *caregiver*, conducendo a ottima riuscita una collettiva che vuole parlare di un tema che sta a cuore praticamente a tutti, autenticamente universale, con la potenza che le immagini consentono, e con la delicatezza che solo i veri artisti sanno usare.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 275-279
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0326

Una città in mostra nel segno di Federico Barocci

Roberta Francolini
Independent researcher

Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna, questo il titolo della mostra monografica che si è conclusa con grande successo a Urbino lo scorso sei ottobre. Un titolo che ne condensa efficacemente l'essenza, perché "Federico Barocci – Urbino" è un'associazione necessaria e sostanziale, dove la città assume una connotazione di appartenenza affettiva ed intellettuale, prima ancora che di origine.

Nato nella città ducale nel 1533, eccetto brevi spostamenti Barocci non abbandonerà mai il suo luogo natio. Nonostante il successo riscosso nei cantieri papali durante il soggiorno giovanile nella Capitale, sceglie consapevolmente di percorrere a ritroso quella strada per Roma che solo pochi decenni prima aveva condotto il suo più celebre conterraneo Raffaello agli onori di una gloria imperitura.

Complici forse il clima di ostilità subito nell'Urbe per l'invidia di alcuni colleghi e un persistente sentimento di malessere fisico ed interiore, Barocci decide così di riguadagnare il rassicurante cielo di Urbino, ponendo al centro del suo universo poetico quella straordinaria città-corte "ove i sommi del Rinascimento sono già entrati nella storia e divenuti essi stessi condizione peculiare della città"[1].

Raffinato pittore, abilissimo disegnatore e innovativo *peintre-graveur*, all'ombra dei Torricini si confronta con le principali esperienze artistiche e culturali del suo tempo rielaborandole con una sensibilità nuova, nel segno delle poetiche spirituali della Riforma cattolica. "Erede del classicismo raffaellesco, ispiratore del naturalismo dei Carracci e attento interlocutore del colorismo di Tiziano e Correggio, nell'ultima fase della sua carriera con i suoi notturni e il suo timbro sentimentale anticipa il linguaggio barocco"[2].

Così, dalla crepuscolare corte roveresca, con le sue innovative invenzioni intrise di raffinate soluzioni cromatiche e sensibilità emozionale Barocci riesce ad imporsi come uno tra i più richiesti ed apprezzati artisti del suo tempo, portando attraverso le sue opere il prestigio del Ducato in tutta la penisola e verso le corti straniere.

Oggi proprio quel Palazzo Ducale diventato iconico nei suoi dipinti ha finalmente celebrato il pittore urbinate ospitando la prima mostra monografica a lui dedicata nella città natale.

Figura 1. Federico Barocci, *Trasporto di Cristo*, olio su tela, Senigallia, Chiesa della Croce (1579-1582), particolare. Foto cortesia Confraternita Santissimo Sacramento e Croce, Senigallia.

Organizzata dalla Galleria Nazionale delle Marche di Urbino sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica, la mostra, curata dal direttore della Galleria Luigi Gallo e Anna Maria Ambrosini Massari con Luca Baroni e Giovanni Russo, ha infatti concretizzato un'intenzione espressa nel lontano 1913 dal primo direttore del Palazzo Ducale Lionello Venturi e messo a punto gli esiti degli studi fioriti dall'inizio del Novecento per il recupero storico e critico della figura di Federico Barocci in età moderna, dalle monografie di Schmarsow (1909) e Olsen (1962), alla pionieristica mostra curata da Andrea Emiliani a Bologna nel 1975, sino ai più recenti eventi espositivi ed editoriali che hanno posto l'attenzione sulla sua innovativa attività incisoria, sulla sua bottega e sugli esiti del baroccismo tra allievi ed epigoni.

L'attesissima mostra giunge in un momento di grande fermento nel Palazzo Ducale, con cantieri architettonici e museografici che stanno progressivamente portando al rinnovo e ad una miglior fruibilità degli spazi e delle collezioni della Galleria, che sin dalla sua fondazione custodisce un importante nucleo di opere di Barocci, oltre a quelle ancora oggi conservate nelle chiese cittadine.

Questo evento ha avuto dunque il pregio di incastonarsi in un contesto intrinsecamente baroccesco, altrove irripetibile, ed ha eccezionalmente visto riunito alla collezione permanente della Galleria un cospicuo numero di dipinti e disegni autografi provenienti da prestigiose istituzioni italiane e straniere, per un totale di oltre ottanta opere, offrendo al pubblico un illuminante percorso attraverso la sua produzione artistica nello scenario italiano ed europeo sul volgere del Cinquecento, tra il crepuscolo della grande stagione rinascimentale urbinate e le prime accensioni barocche.

Una cornice unica, quella del palazzo di Federico di Montefeltro, che si è posta in dialogo con le opere in un esclusivo gioco di rimandi tra contenitore e contenuti, laddove i dipinti si aprono sull'inconfondibile profilo dei Torricini [fig. 1] o su altri scorci del paesaggio urbinate, o ancora su interni domestici evocanti le stanze del Palazzo, come nell'incantevole *Madonna del gatto* della National Gallery di Londra.

L'esposizione si è articolata in sei nuclei narrativi, che hanno illustrato il contesto storico di Barocci, le opere giovanili, la sua abilità compositiva e teatrale nell'ideazione delle grandi pale d'altare e la sua peculiare poetica degli affetti, sino alla svolta"notturna" e prebarocca della sua tarda produzione, con costante attenzione alla sua intensa attività grafica, fondamentale per comprenderne il minuzioso procedimento creativo.

Suggestiva l'idea di presentare il contesto culturale di Barocci visto dai suoi stessi occhi, attraverso ritratti di amici e committenti gravitanti nell'ambito della corte urbinate [fig. 2]. Il percorso ha preso avvio da due intensi autoritratti degli Uffizi: "giovane di grande aspettazione" descritto dal Vasari, con lo sguardo vivido ma già velato da un'ombra di inquietudine, e poi il Barocci ormai settantenne, il vol-

Figura 2. Allestimento della mostra, sala I. © MiC, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino – Ph. Claudio Ripalti.

to scavato e gli occhi febbrili, a segnare gli estremi di un lungo percorso artistico e personale dipanato nelle successive stanze.

In un'atmosfera intima e sospesa, la sensazione è di aver interrotto, entrando, il muto dialogo tra gli astanti.

Sul fondo della sala, con felice espediente scenografico e narrativo, la *Madonna della gatta* (Firenze, Galleria Palatina) ha avuto il compito di introdurre alla scoperta del mondo baroccesco, attraverso un accogliente san Giuseppe che scosta una tenda svelando la Vergine che culla il Bambino nell'intimità di una stanza affacciata sul Palazzo Ducale.

Il filo delle sue vicende artistiche e personali si è quindi svolto nel susseguirsi delle stanze di palazzo, dalla giovanile, correggesca *Madonna di san Simone* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), sino alla *Beata Michelina* (Musei Vaticani), anticipatrice di rapimenti estatici berniniani, e alle grandi pale con cui l'Urbinate guadagnò unanime apprezzamento sulla scena romana, tra le quali l'*Istituzione dell'Eucarestia* per Santa Maria sopra Minerva, con i suoi straordinari effetti di luminismo notturno.

La peculiare dimensione di sacralità intima e quotidiana che pervade le sue opere è stata ben rappresentata, tra le altre, dalla splendida *Natività* del Prado e dal *Riposo durante la fuga in Egitto* dei Musei Vaticani, accanto ad immagini dense di pathos come lo struggente *San Francesco nella grotta*, eccezionalmente giunto dal Metropolitan Museum di New York.

La cospicua attività grafica di Barocci è stata documentata attraverso una selezione di studi preparatori rappresentativi di tutte le categorie di soggetti affrontati e della grande varietà di tecniche adottate, dalle intense "arie di teste" descritte dal Bellori, a studi di corpi e bozzetti per composizioni. Di straordinaria sensibilità luministica ed atmosferica gli studi d'alberi provenienti dalle collezioni parigine e lo *Studio di arbusti* del British Museum, tra i primi e più poetici esempi di indagine diretta sulla natura che condurrà nel Seicento alla nascita della pittura di paesaggio come genere autonomo.

La mostra ha offerto inoltre l'inedita opportunità di vedere i disegni preparatori accostati alle opere finite, con l'eccezionale confronto tra la *Fuga di Enea da Troia* della Galleria Borghese e il suo cartone preparatorio conservato al Louvre, e il ricongiungimento del

Figura 3. Allestimento della mostra, sala V. © MiC, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino – Ph. Claudio Ripalti.

drammatico *Trasporto di Cristo* di Senigallia con un bozzetto a carboncino del Rijksmuseum di Amsterdam e un abbozzo per i colori conservato a Urbino [fig. 3]. Altrettanto emblematico l'accostamento dell'*Annunciazione* lauretana con una serie di prove grafiche ed incisorie, testimoni dell'abilità di Barocci nella traduzione a stampa delle sue opere grazie all'utilizzo pionieristico dell'acquaforte a morsure multiple, che riesce a rendere la morbidezza dei passaggi tonali della sua pittura nel linguaggio incisorio.

Il denso catalogo, edito da Electa, si arricchisce inoltre dei preziosi contributi degli studiosi che insieme ai curatori hanno indagato a tutto tondo la figura dell'artista e del suo contesto, offrendo nuovi interessanti spunti di riflessione.

Quella che emerge dalla narrazione della mostra urbinate è dunque una personalità affascinante ed originale, che riconquista un ruolo di primo piano sulla scena artistica italiana ed europea, finalmente affrancata dal topos biografico del personaggio schivo ed arroccato tra le mura della sua città.

Nell'autunno del Ducato, sotto il "cielo già antico e un po' malinconico di Urbino"[3], Federico Barocci dalla sua casa di via San Giovanni con la sua arte si avviava verso la modernità.

Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna, a cura di Luigi Gallo e Anna Maria Ambrosini Massari con Giovanni Russo e Luca Baroni (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 20 giugno - 6 ottobre 2024)

Note

[1] Andrea Emiliani, *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, I, Ancona 2008, p. 16.

[2] Luigi Gallo - Anna Maria Ambrosini Massari, *Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna* in *Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, 2024), a cura di L. Gallo e A.M. Ambrosini Massari, Milano 2024, p. 22.

[3] A. Emiliani, *Federico Barocci*, cit., p. 21.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 281-285
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0327

Raumdramaturgie. Andrea Cusumano al Museo Nitsch di Mistelbach

Emilia Valenza
Accademia di Belle Arti di Palermo

Raumdramaturgie è lo spazio della drammaturgia, la scena di un incontro tra linguaggi tanto diversi tra loro ma permeabili e indissolubilmente incrociati. *Raumdramaturgie* è un lavoro lungo trent'anni, l'insieme ormai compiuto delle creazioni dell'artista italo-britannico Andrea Cusumano, nato a Palermo ma cittadino del mondo, che ha trovato compimento nel suggestivo allestimento all'interno del museo regionale Nitsch di Mistelbach [fig. 1]. Quest'ultimo, aperto nel maggio del 2007 è, di fatto, il più grande museo austriaco di carattere monografico dedicato al maestro Hermann Nitsch, il cui castello a Prinzendorf, acquistato nel 1971 come rudere, sede delle edizioni dell'Orgien Mysterien Teather, poi ristrutturato e trasformato in casa museo, si trova a 13 chilometri di distanza, in questo territorio dove la presenza dell'artista viennese si avverte in ogni dove.

Andrea Cusumano, in questi luoghi, è di casa, quindi dove, se non ospite del museo di Mistelbach avrebbe potuto avere luogo la sua antologica?

Al castello di Prinzendorf l'artista palermitano ha la sua stanza, i suoi libri, lì si custodisce la memoria di una collaborazione artistica e di un rapporto amicale straordinario che comincia agli inizi degli anni Novanta, e che non si conclude di certo con la morte di Nitsch nel 2022.

Con questa antologica Cusumano tira le somme di una riflessione sull'arte, cominciata proprio con il maestro Hermann Nitsch, nelle sua classe di pittura gestuale della Internationale Sommerakademie di Salisburgo. Dal 1997 diventerà suo assistente nella scrittura della partitura del primo *6-Tage-Spiel* (1998) e poi direttore musicale e d'orchestra dell'Orgien Mysterien Theater, occupandosi della trascrizione e dell'esecuzione delle esecuzioni sinfoniche e performative di Nitsch.

Il rapporto tra il maestro e lo studente, poi collaboratore e amico, è quindi strettissimo, ma le opere di Cusumano, allestite nello spazio unico, come una grande navata, del museo di Mistelbach, mostrano come egli abbia perseguito in questi decenni una visione molto personale dell'arte, in un confronto serrato con la dialettica rituale e drammaturgica di Nitsch, ma proiettata verso la ricerca del logos, della parola, del testo poetico che Nitsch, al contrario,

CC BY ND

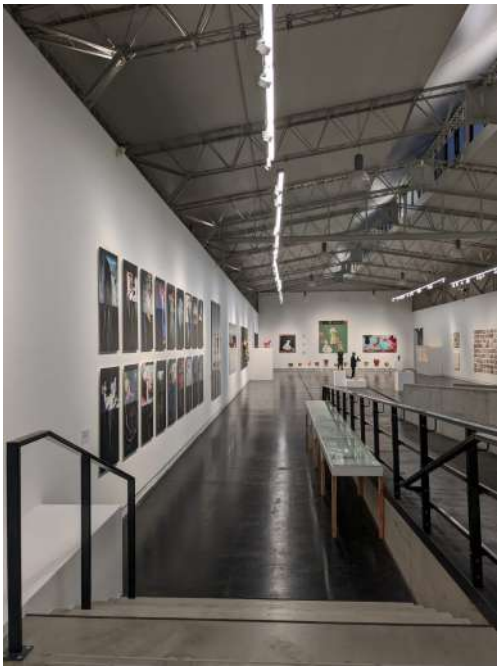


Figura 1. Vista della sala allestita all'interno del museo Nitsch di Mistelbach (2024); Figura 2. Andrea Cusumano, *Pittura gestuale 2* (1993), Mistelbach, Museo Nitsch © Fausto Brigantino.

"sfinisce e dissolve". L'opera di Andrea Cusumano è innanzitutto l'affermazione di un processo epistemologico, un percorso di conoscenza dei principi che regolano le strutture del mito, della ritualità archetipica, della costruzione feticista, degli eventi apicali dell'esistenza, come la morte.

All'inizio c'è stata la pittura, un esordio fatto di materia caricata sulla tela con un gesto largo, strisciato, dettato da una gestualità prorompente, con ampie zone di nero che assumevano una forza drammatica, tesa quasi a cancellare la vitalità dei colori che giacevano sottostanti [fig. 2]. Già allora, queste tele di due metri, svelavano una predisposizione all'azione, al coinvolgimento fisico nell'atto creativo. Nella grande esposizione di Mistelbach, allestita secondo un andamento longitudinale, queste prime opere accolgono lo spettatore al suo ingresso, preparando allo sviluppo di un pensiero artistico, che in Cusumano si delinea presto come interazione con lo spazio, costruzione scenica dove l'elaborazione di una filosofia esistenziale, prenderà poi forma in allestimenti e performance.

Tutta la sua produzione successiva esprime questa volontà drammaturgica, dando vita a progetti che coniugavano e coniugano, nel presente, parola, canto, corpo e materia nello spazio della finzione scenica, del mito e del rito.

L'apertura dello spazio scenico è affidata anche ad un'opera del 1996, *L'installazione dei morti; Rumore o Suono del Silenzio* [fig. 3], installazione che vidi per la prima volta il giorno della sua inaugurazione come opera *site-specific* nella chiesa di San Nicolò del Gurgo, in pieno centro storico a Palermo. L'atmosfera creata da Cusumano investiva lo spazio non più sacro della chiesetta, luci tremolanti delle candele guidavano lo sguardo sulle tre figure ormai devastate dalla morte, una donna che aveva appena partorito un bimbo, una mummia seduta di fronte senza più gambe e due gambe senza busto che davano le spalle alla scena. Il percorso cominciava all'ingresso della chiesa:

non appena superata la soglia, il visitatore cominciava il suo cammino nell'Ade, il silenzio occupava lo spazio, dove si era spento il grido della madre e del bimbo, e si era prosciugato il sentimento di pietà umana di fronte allo sfacelo della carne. Uno spazio costruito con una forte espressività, dove si metteva in scena la *pietas* umana – considerazione degli altri e rispetto per il divino – che in vita è destinata ad esaurirsi.

La dimensione drammaturgica si svelava già nella composizione installativa, attraverso lo spazio della rappresentazione già fortemente inscenato in forma teatrale. Questa dimensione fluida dei linguaggi, ossia il passaggio dalla pittura, alla scultura, alla installazione, verrà presto resa emblematica nella scelta di utilizzare la performance, come discorso che lega tutti i medium, anche la scrittura e la parola, come scrive Cavallucci in catalogo "la matrice umanistica su cui si fondano i suoi lavori, fa della narrazione la base immancabile di ciascuno di essi".[1]

"Installazione dei Morti" è una parete con 40 grandi fotografie di installazioni realizzate per il mondo. La figura umana è sempre presente: sono esseri umani mutilati, con occhi imbiancati dalla cecità, frammenti e brandelli di carne, bambini nati morti, donne appese a delle corde (*Garderobe* è stata realizzata nelle soffitte del castello di Prinzendorf), ognuna di loro apre a una dimensione dell'Io più recondito dove si intreccia il mistero dell'esistenza, tra la vita e la morte, dove emergono le tribolazioni dell'inconscio, luogo privilegiato delle elaborazioni più inquietanti e magiche che attraversano l'animo umano. E all'origine c'è *Narciso e Boccadoro* di Hesse, una visita a Pompei, una passeggiata nel cimitero di Salisburgo, l'incontro con l'opera di Wolf Vostell ed Edward Kienholz, come racconta l'artista.

I disegni nelle teche rivelano un processo speculativo complesso: sono intensi, tantissimi, testimonianza viva di un *work in progress* che si attiva a partire dagli schizzi preparatori per giungere al coinvolgimento fisico del performer nello spazio della scena.

Le ali della Farfalla è una delle drammaturgie più toccanti e impressionanti di Cusumano.

Figura 3. Andrea Cusumano, *Installazione dei morti. Rumore e Suono del Silenzio* (1996), Mistelbach, Museo Nitsch © Josef Schimmer.

La performance rimodula l'orrorifica storia del radiologo tedesco Carl von Tanzler, il quale convivrà per sette anni con il cadavere della giovane paziente cubana "Helen" di cui si era perdutamente innamorato, morta di tubercolosi. La visione e l'incontro carnale con Helen diventa il fulcro dell'azione performativa di Cusumano (testimoniata dal video in sala) che finisce per celebrare un amore assoluto, in cui avviene una sorta di reincarnazione tra il soggetto vivente e la sposa cadavere, ma come scrive Eva di Stefano "celebrando così non l'unione tra due entità, ma il rispecchiamento di sé".[2]

Lo spazio teatrale è qui ridotto ad una sorta di tavolo operatorio, dove è la psicologia del personaggio ad essere sviscerata, analizzata, operata. Un altro elemento, qui presente in maniera preponderante, ma riscontrabile in tutte le altre performances di Cusumano è il mascheramento, inteso come soglia tra un'i-

Figura 4, Andrea Cusumano, *Retablo Terre, Forme, Terre* (2013-19), *Crateri* (2021-22), Mistelbach, Museo Nitsch © Josef Schimmer .

dentità e un'altra, tra una vita e un'altra, come strumento magico di trasformazione, ben diverso dalle tuniche di Nitsch, che, come scrive Danilo Eccher non sono "abiti di scena che l'attore indossa per calarsi nella parte e iniziare la recitazione […] sono opere intrise di gesti, calate nelle azioni, modellate dal corpo dell'artista e dai suoi movimenti; reliquie misteriose di un corpo che si è dissolto nel sacrificio dell'arte, Sindone profane di una presenza che ha compiuto il suo percorso sacrale".[3]

L'esperienza teatrale di Tadeusz Kantor è l'altro orizzonte di riferimento per Cusumano, che si muove tra due territori narrativi diversi, quello nitschiano e quello kantoriano appunto, l'uno imbevuto di eccesso, l'altro di sacra secchezza necrofila. Ma Andrea riesce a trovare una sua dimensione, estremamente riconoscibile, coerente poiché nasce da assunti maturati dalla lettura dei classici, dei testi legati al mito, alle culture orientali, all'antropologia dei luoghi.

Ciò che rimane della performance del nostro artista, già tradotta in partitura topografica e musicale, nello spazio in cui avviene evidentemente un'epifania dell'accaduto, si trasforma in *Retablo* [fig. 4], summa e traduzione dell'azione, ma al contempo rivisitazione della performance in una forma linguistica altra: pittorica, scultorea, grafica e fotografica insieme. I *Retablos* sono territori di narrazione, dove l'esperienza dell'opera totale, della *Gesamtkunstwerk* cusumaniana, si risolve in un trattato epistemologico emancipato, nella ricerca di ulteriori tappe di approfondimento e di conoscenza dei temi trattati.

Andrea Cusumano ha scritto dell'affezione verso gli oggetti, come metafore identificative dei soggetti, come luoghi di proiezioni identitarie. E l'esperienza dell'opera di Kantor, in tal senso, è determinante. Gli oggetti sono portatori di memoria e "la memoria fa da colonna portante all'intero edificio dello spettacolo" scrive in un saggio su Kantor.[4] Così è anche per i suoi *Crateri* e gli *Ostrakon*.

Nella grande navata dello spazio museale di Mistelbach, i *Crateri* si stagliano sullo sfondo, su una linea orizzontale a cui fanno da sfondo, sulla grande parete, tre potenti Retabli. I vasi dipinti, di memoria attica, sono per l'artista un'altra superficie narrativa, un ulteriore medium/strumento che completa l'orchestra visiva all'interno dello spazio/teatro. Scrive Giulia Ingarao nel suo testo in catalogo: "alcune delle scene dipinte hanno proprio la funzione di catalogare le tappe del percorso di ricerca sviluppato in questi anni, portandone testimonianza attraverso frammenti icastici".[5]

Anche i *Crateri* [fig. 4] nascono come ulteriore appunto delle sue azioni performative, *Cratere Cunto* è legato alla tradizione orale siciliana, *Cratere il Re* è simbologia del secondo atto della Tragödia, un progetto performativo in 4 atti, che fonde la tragedia classica come le quattro tradizioni performative della scuola del Kalamandam in Keral, a sud dell'India. Attraverso il mascheramento si compie la metamorfosi dell'attore/performer in quattro personaggi. L'opera è considerata il culmine della ricer-

Figura 5. Andrea Cusumano, *I Neri #1 >8*, (2023), Mistelbach, Museo Nitsch © Josef Schimmer .

ca drammaturgica/performativa del nostro artista.

Gli *Ostrakon*, installati a parte come una grande pittura tridimensionale, sono cocci di terracotta invetriati, che contengono anch'essi frammenti di una narrazione che attinge all'atto demiurgico della creazione, la terra incontra il fuoco, il segno inciso, la cera fusa e la trasparenza del vetro che fissa l'immagina rendendola eterna.

L'ultimo atto di questa cosmogonia inscenata nello spazio museale nitschiano sono i bellissimi *Neri*, pastelli a cera su cartoncino, che riempiono un'intera parete. Segni, gesti, colori filamentosi, pura astrazione o frammenti figurativi, sembrano a loro volta armonizzare una danza originaria, che, come in un cerchio magico, ritorna ad essere affidata alla pittura lingua madre [fig. 5].

L'antologica di Mistelbach si conclude con *6 Hours, 2 scores, 12 rooms*, un'azione performativa della durata di 6 ore, inscenata in diversi spazi del museo e realizzata insieme al pianista Marino Formenti. La storia ha ancora un riferimento biografico (una lettera del nonno tedesco dell'artista, ufficiale della Wehrmacht, scritta al proprio figlio dal fronte russo durante la Seconda Guerra Mondiale) che trova una traduzione nella grande tela di 6 metri quadrati, oggi esposta in una mostra in corso al Loggiato San Bartolomeo di Palermo.

Raumdramaturgie è stata inaugurata il 2 marzo al Museo Nitsch di Mistelbach ed è terminata il 20 maggio 2024. L'antologica dell'artista Andrea Cusumano, a cura di Giulia Ingarao e Fabio Cavallucci, è un progetto dell'Italian Council presentato da Ruber Contemporanea. Catalogo a cura di Giulia Ingarao e Antonio Leone, Silvana Editoriale, 2023, con saggi di Eva di Stefano, Eugenio Viola, Andrea Cusumano e dei due curatori.

Note

[1] Fabio Cavallucci, *La narrazione è il messaggio*, in Giulia Ingarao, Antonio Leone (a cura di), *Andrea Cusumano, Raumdramaturgie*, catalogo della mostra (Mistelbach 3 marzo-20 maggio 2024), Milano 2023.
[2] Eva di Stefano, *La soglia*, in G. Ingarao, A. Leone (a cura di), *Andrea Cusumano*, cit. p. 73.
[3] Danilo Eccher, *Dietro l'altare di Hermann Nitsch*, catalogo alla mostra, Boxart Galleria d'Arte, Verona, 2010, p. 8.
[4] Andrea Cusumano, *Oggetti e memoria nel teatro di Tadeusz Kantor*, in "Annali Online di Ferrara – Lettere", vol. 1 (2008), p. 201.
[5] G. Ingarao, *Andrea Cusumano. Archeologie della trasformazione*, in G. Ingarao, A. Leone (a cura di), *Andrea Cusumano*, cit., p. 35.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 287-291
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0328

Leonora Carrington: talismani di un viaggio sacro.
Recensione della mostra e intervista a Fermín Llamazares, direttore del Consejo Leonora Carrington

Giulia Ingarao
Accademia di Belle Arti di Palermo

Nell'ambito delle manifestazioni per la celebrazione del centenario del primo Manifesto del Surrealismo, in concomitanza con l'esposizione *Surréalismes* del Centre Pompidou e il convegno internazionale *ISSS Surréalismes* 2024, la galleria Sator di Parigi ha presentato, in collaborazione con il Comité professionnel des Galeries d'Art et de Association-Atelier André Breton, l'esposizione *Talismans d'un voyage sacré* a cura di Fermín Llamazares e Laurent Doucet.

La mostra propone un viaggio intimo e inedito attraverso una selezione di opere che l'artista di origine inglese, Leonora Carrington, ha conservato nella sua casa di Città del Messico fino alla morte nel 2011. I curatori ci propongono un percorso immersivo attraverso pensieri, bozzetti, appunti, fotografie e maquette che testimoniano il processo di ricerca che anima la creazione dell'opera.

Dentro la capsula astrale "l'Antre de l'Extra-terrestre", incontriamo la stella Sirio, presenza ricorrente nei dipinti dell'artista britannico-messicana, personificazione di un femminile luminoso e notturno che, scolpita in pietra, assume le sembianze di una creatura aliena dal volto lunare; una serie di oggetti rituali e magici compongono la sezione denominata "La Vitrine des Gardiens": maschere in legno, terracotta e cemento tracciano una mappa di possibilità creative accanto a piccole sculture schierate in bronzo e terracotta. Tra queste riconosciamo *La gallina ciega* e *La vieja Magdalena* (1988), entrambe in bronzo; tra le prove in cemento vi sono dei pezzi della serie prodotta alla metà degli anni Novanta per il progetto espositivo ideato da Isaac Masri e intitolato *Libertad en bronce*: tra cui il volto del dio celtico *Corrunus* con le corna di cervo e *Luna León,* una maschera circolare con occhi vuoti dove le facce del sole e della luna si mescolano. Seguono disegni, mappe stellari, temi natali, trascrizioni di sogni, appunti e pensieri scritti che tessono il senso oscuro di una ricerca senza sosta attorno al ciclico alternarsi di vita e morte.

Tra i disegni in mostra un bozzetto tracciato su un foglio pentagrammato dove rami intrecciati formano una rete di connessioni magiche tra terra cielo, le radici si dipanano libere verso l'abisso mentre il triangolo sommitale di un disegno geometrico guarda al cielo per poi implodere al centro della terra generando una spirale

CC BY ND

Figura 1 e 2. Allestimento della mostra *Talismans d'un voyage sacré*, galerie Sator, Parigi. © Francesca Renda

di rami, foglie e pelo d'animale, simbolo della possibilità di ritorno attraverso una natura rigenerata. Si legge tra i calcoli matematici segnati a margine e la scrittura a specchio di difficile comprensione, il riferimento alla tragicommedia che Carrington scrive tra il 1965 e il 1969: *Opus Siniestrus*, il cui sottotitolo è "La storia dell'ultimo uovo". Il tema che anima l'opera teatrale è il desiderio di un'armonia universale, attraverso un femminile rigeneratore di cui l'uovo è simbolo. La pièce, come ha sottolineato Feman Orenstein, esprime una protesta radicale contro le forze distruttive della società contemporanea, ed è anche un appello carico di speranza per il futuro dell'umanità. Aspirazione a cui Carrington guarda sin dagli esordi del suo percorso, quando, dinnanzi all'autorità castrante del padre che nel racconto *La Dame ovale* (1937) descrive come la figura più geometrica del mondo, il suo desiderio di rivolta assume le sembianze del cavallo Tartaro, suo doppio totemico e simbolo di liberazione.

Alla figura del cavallo è dedicata la sezione "Théâtre de Guignol de Tartaro" dove cavalli di gesso, di tela e ottone mettono in scena teatrini mobili. Accanto ai cavalli bambole e marionette che Carrington spesso creava per i suoi figli ma che appesi nel suo studio di Città del Messico si trasformano nei personaggi che ritroviamo nei suoi dipinti.

Tra le sculture di piccole dimensioni vi è la *Minotaura* d'oro (2001) con il ventre a spirale, forma originaria del labirinto cretese, figura apotropaica che ci introduce alla parete espositiva definita "Le Mur des Labyrinthes", spazio che riflette il profondo interesse dell'artista per l'universo mitologico e sincretico che ritroviamo nelle figure ibride degli arazzi, realizzati nel corso degli anni Cinquanta con la collaborazione della famiglia del maestro Ricardo Rosales. I Rosales provenivano dal villaggio indigeno di Chiconcuac e per circa dieci anni si stabilirono in casa Weisz-Carrington dove collocarono un grande telaio al pianterreno. L'occasione di una collaborazione così stretta con dei maestri tessitori produsse risultati straordinari: "io creavo dei disegni a grandi dimensioni – spiega l'Artista – che poi loro trasferivano sul telaio". La creazione di arazzi testimonia la necessità costante di Leonora Carrington di sperimentare mettendo insieme pratiche, saperi e immaginari diversi.

In mostra a Parigi vi è il primo della serie, il cui titolo è *Arpista*: una donna-gatto, eretta su un'unica zampa di cavallo, suona un'arpa su uno sfondo color terra bruciata. Accanto si dispiega una straordinaria esposizione di disegni e bozzetti corredati da osservazioni sui colori e le misure degli arazzi, informazioni che svelano ipotesi compositive e soluzioni formali ideate dall'Artista. Infine, la mostra presenta una selezione di immagini inedite e digitalizzate tratte dall'archivio fotografico del marito Emerico (Chiki) Weisz, tra queste la straordinaria documentazione di tutti gli arazzi

realizzati; solo recentemente l'archivio fotografico è stato oggetto di restauro grazie all'intervento del Consejo Leonora Carrington che ne promuove la conservazione e diffusione.

I curatori, Fermín Llamazares, direttore del Consejo Leonora Carrington di Città del Messico e Laurent Doucet, poeta e presidente dell'associazione "La Rose Impossible", hanno costruito questo percorso espositivo per consentire una vera e propria immersione nell'universo Carrington senza la distanza della fruizione museale: lo spazio abbraccia il visitatore, è concepito come una spirale che gradualmente accompagna l'incontro con le opere che si presentano come porte d'accesso per una conoscenza circolare delle sua produzione.

In mostra è solo una piccola parte della collezione raccolta dal Consejo Carrington grazie alla generosa donazione di Pablo Weisz Carrington, figlio minore dell'Artista, con l'obiettivo di conservare, restaurare e valorizzare l'opera di Leonora Carrington conservata nella loro Casa di Calle Chihuahua, oggi casa-museo gestita dall'Universidad Autónoma Metropolitana di Città del Messico. L'archivio del Consejo è composto da diverse collezioni che attraversano 70 anni di produzione, catalogate per genere: pittura, disegno, scultura, gioielli, arazzi, opera grafica, scritti, lettere, lastre per incisione, la biblioteca personale, l'archivio fotografico, i materiali pittorici utilizzati e conservati nel suo atelier.

Per meglio comprendere la natura dell'archivio, la nascita e la sua missione, segue un'intervista al Direttore del Consejo Carrington Fermín Llamazares:

GI: Quali opere formano la collezione di cui dispone il Consejo Carrington?

FL: Il Consejo possiede 24 diverse collezioni dell'opera della Maestra Leonora Carrington, dalla pittura alla scultura, passando per la fotografia, l'incisione, gli arazzi, le tele o i disegni non finiti, i gioielli, le sculture di piccole dimensioni, etc. Attraverso queste opere abbiamo presentato Leonora Carrington attraverso percorsi espositivi tematici, prevalentemente in America Latina ma ultimamente anche in Europa. La mostra allestita a Parigi ha

Figura 3. *L'Antre de l'Extra-terrestre*, galerie Sator, Parigi. © Francesca Renda

avuto uno straordinario successo e ci ha consentito di confrontarci con la scena internazionale attuale.

GI: Il Consejo gode di un sostegno economico? Come riuscite a promuovere e nello stesso tempo a preservare le opere?

FL: Preservare, restaurare laddove necessario e promuovere l'opera di Carrington sono i nostri obbiettivi principali. Per raggiungerli ci muoviamo in modi differenti. Ci occupiamo costantemente di osservare e mantenere lo stato delle opere che formano la collezione. Per esempio, nel momento in cui rileviamo la presenza di funghi nella carta – di opere grafiche e disegni – dobbiamo intervenire immediatamente per evitare che si diffondano. Nel caso di opere in carta lacunose proponiamo un restauro non invasivo che ne ricostituisca quantomeno la forma originaria. A tal fine affidiamo il restauro delle opere su supporto cartaceo alla restauratrice dell'Instituto Nacional de Antropología e Historia - Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Marie Vander Meeren, specializzata

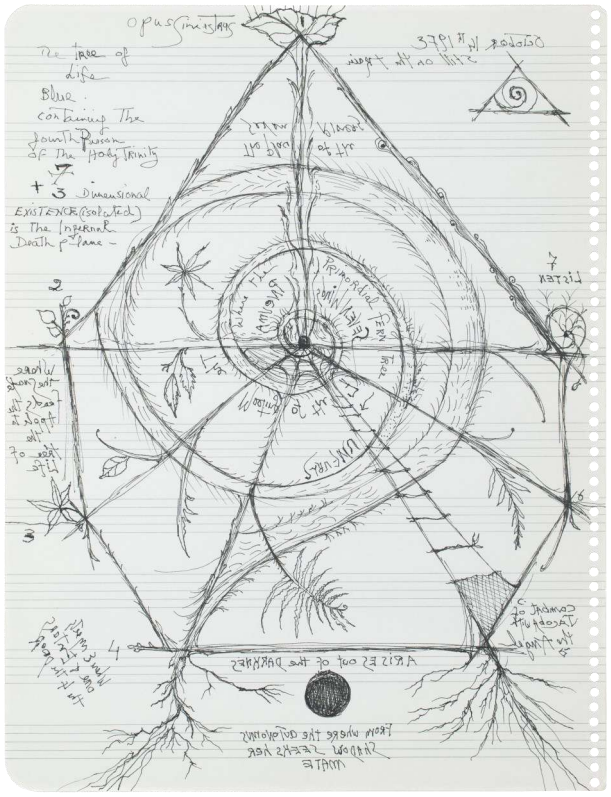


Figura 4. Leonora Carrington, *La Minotaura*, opera preparatoria, 2001. © Consejo Carrington; Figura 5. Id., *Disegno (Opus Siniestrus)*, inchiostro su carta, s.d.. © Consejo Carrington

in conservazione e restauro di archivi documentali.

D'altra parte, tutte le sculture della nostra collezione sono costantemente monitorate attraverso l'analisi dello stato dei materiali e ogni eventuale intervento di restauro ha una natura reversibile. Le sculture realizzate in cemento armato spesso presentano ossidazione della struttura portante che diventa conduttore di umidità ed erode l'opera dall'interno, anche in questo caso occorre intervenire quanto prima. Per raccogliere i fondi necessari, possiamo vendere, come da accordi pregressi con Pablo Weisz Carrington, le opere che la collezione possiede in serie, prevalentemente le sculture in bronzo e le opere grafiche.

GI: Com'è nata la relazione con Pablo Weisz Carrington e il processo di donazione delle opere al Consejo?

FL: L'incontro è stato casuale, ci siamo incontrati circa otto anni fa al Museo del Barro di Metepec dove lui esponeva una sua mostra, io invece tenevo un laboratorio di poesia nell'edificio accanto. Mi sono avvicinato a e gli ho detto che molti anni prima avevo conosciuto suo padre Chiki, me lo aveva presentato Edward James che per me era stato come uno zio, perché sono cresciuto a Xilitla dove lui ha vissuto per più di trent'anni. Plutarco Gastelum era mio zio e sua moglie, Marina Llamazares, era la sorella di mia madre. Sin da piccolo ho imparato ad amare l'opera di Leonora Carrington.

Quando ci incontrammo Pablo stava cercando un'istituzione museale che accogliesse una donazione di opere in bronzo realizzate da Carrington a partire dalla fine degli anni Ottanta. Quindi gli ho offerto la mia collabora-

zione e nel 2018 abbiamo inaugurato due musei uno a San Luis Potosì (Museo de la Secretaría de Cultura) e uno a Xilitla, proprio accanto alla casa dove viveva James. All'esterno del "Museo Leonora Carrington" di San Luis Potosì abbiamo collocato 5 sculture monumentali fuse post-mortem a partire da modelli originali – preciso che le sculture realizzate post-mortem possono essere realizzate, secondo il regolamento del Consejo, unicamente se donate a istituzioni pubbliche o private di riconosciuto prestigio e non possono essere vendute a privati –; la collezione del museo è formata da una base di 90 sculture date in prestito per cinquanta anni, e da una ricca selezione di opere grafiche donate dal Consejo. In occasione di mostre temporanee o tematiche, per rendere più dinamico lo spazio espositivo, la collezione permanente può interagire con altre opere del Consejo che vanno in prestito durante il periodo dell'esposizione.

La nascita del Consejo risale al 4 aprile del 2017, due giorni prima del centenario dalla nascita di Leonora Carrington; subito dopo sono nati i due musei dedicati a Carrington (San Luis Potosì e Xilitla). Progressivamente Pablo ha cominciato a donare le opere di sua proprietà utili alla formazione delle diverse collezioni che oggi possediamo, siamo partiti da una base iniziale di 25 sculture.

GI: Mi interessa molto capire come state organizzando l'Archivio fotografico, la digitalizzazione e il restauro delle fotografie scattate da Chiki Weisz durante tutta la sua vita in Messico. E soprattutto mi sembra fondamentale, per una documentazione completa della produzione di Leonora Crarington, conoscere le opere che ha documentato Chiki Weisz. Le fotografie possono essere uno strumento imprescindibile per la certificazione delle opere realizzate da Carrington, soprattutto nel caso degli arazzi il cui studio è ancora oggetto di ricerca.

FL: Possediamo 120.000 fotografie, un materiale prezioso che stiamo ancora catalogando. Noi non riceviamo donazioni in denaro ma accettiamo volentieri collaborazioni a titolo gratuito per la valorizzazione dei materiali raccolti dal Consejo. Attualmente una fondazione bancaria messicana si sta facendo carico delle spese di restauro delle fotografie così siamo già riusciti a digitalizzare buona parte degli arazzi realizzati da Carrington. Speriamo riescano a completare il lavoro con il sostegno della fondazione; tra le centinaia di foto ce ne sono molte che documentano la vita quotidiana di Leonora Carrington attraverso uno sguardo fresco e certamente inedito.

GI: Quali sono i progetti futuri imminenti?

FL: La creazione di un nuovo museo nel sud della Francia in collaborazione con la maison d'André Breton a Saint-Cirq-Lapopie; una mostra a Città del Messico a inizio febbraio e l'investimento nella ricerca per la valorizzazione e diffusione dell'opera di Leonora Carrington attraverso nuovi progetti scientifici ed espositivi.

Bibliografia

Leonora Carrington, *The Oval Lady* (La Dame ovale), illustrazioni di Max Ernst, Paris 1939; Gloria Ferman Orenstein, *The Theater of the Marvelous/Surrealism and the Contemporary Stage*, New York 1975; L. Carrington, *The House of Fear: Notes from Down Below*, a cura di M. Warner, London 1989; Penelope Rosemont, *Surrealist Women. An International Anthology*, London 1998; Joanne Pottlitzer, *An "Ordinary" Exorcist*, in: Stefan van Raay (a cura di), *Leonora Carrington: Magic Tales*, México 2018; Giulia Ingarao, *Leonora Carrington. Un viaggio nel Novecento. Dal sogno surrealista alla magia del Messico*, Milano 2022; Id. (a cura di), *Carrington. A-Z*, Milano 2024.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 293-296
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0329

De Chirico a Torino per i 100 anni dalla nascita del Surrealismo

Laura Facchin
Università degli Studi dell'Insubria

Nell'ottobre del 1924 veniva pubblicato il *Manifeste du Surréalisme* a firma di André Breton, benché il giovane De Chirico non fosse tra i sottoscrittori, il critico francese interpretò i suoi lavori degli anni Dieci come precursori del movimento d'Avanguardia.

Proseguendo una consolidata attività nell'ambito degli eventi espositivi dedicati ai diversi linguaggi della Contemporaneità, la Fondazione Accorsi-Ometto di Torino ha aperto al pubblico, dall'8 di novembre 2024, una mostra dedicata alla produzione del *Pictor Optimus* fra il 1921 al 1928. È questa una fase in cui la sua attività maggiormente risente delle influenze esercitate dal Surrealismo, anche grazie al complesso rapporto con Breton, nonché con il poeta francese Paul Éluard e sua moglie Gala, futura moglie di Salvador Dalì, parimenti animatori del dibattito in seno alla *Ville Lumière*, conosciuti dall'artista a Roma durante l'inverno del 1923-1924.

Per la prima volta è possibile visionare il carteggio (1921-1925), composto di lettere e cartoline, che intercorse fra De Chirico e il critico francese, conservato presso la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet di Parigi, che include la lettera del 1924, finora poco nota, in cui l'artista propose di realizzare per Breton la prima replica di un'opera del periodo metafisico, *Le muse inquietanti* del 1918.

L'incontro fra i due ebbe luogo, per la prima volta, a Parigi proprio nel cruciale ottobre del 1924, immortalato in una foto di gruppo scattata da Man Ray al *Bureau de recherches surréalistes* pochi giorni dopo la pubblicazione del manifesto di Breton. Tuttavia, il letterato aveva iniziato ad apprezzare il lavoro del pittore sin dal 1916, anno nel quale aveva scoperto le tele metafisiche del pittore di Volos grazie alla mediazione del poeta Guillaume Apollinaire, già in rapporti amicali con De Chirico durante il suo primo soggiorno parigino (1911-1915) e, più precisamente, da quanto lo aveva notato al Salon des Indépendants del 1913. Dopo un'intensa frequentazione nella capitale francese negli ultimi mesi del 1924, contraddistinta da collaborazioni professionali e relazioni d'amicizia, nel corso dell'anno seguente, i rapporti del pittore con l'ambiente surrealista si incrinarono, sino a consumare una vera e propria rottura nel 1926, quando con spirito violentemente polemico, Breton si spinse a dichiarare pubblicamente che, secondo lui, de Chirico era 'morto'

CC BY ND

Figura 1. Un'immagine dell'allestimento della mostra: *L'Autoritratto con la madre* nella sala Chirstian Dior dialoga con il cassettone di Pietro Piffetti. © Fondazione Accorsi-Ometto

artisticamente nel 1918. In effetti gli "amici" surrealisti francesi, per altro proprietari della maggior parte delle opere dechirichiane del primo periodo metafisico (1910-1918), non avevano apprezzato la svolta effettuata dal pittore nel 1919 con l'adesione a un Classicismo che per l'artista non sarà un episodio isolato, considerando la lunga stagione citazionista della sua ricerca, che raggiunse l'acme fra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, forse, più che per ragioni ideologico-programmatiche, per un più "materiale" interesse di mercato, relativo alle quotazioni dei lavori del pittore eseguiti nel secondo decennio del Novecento, periodo nel quale, per altro non mancarono anche relazioni e spunti creativi provenienti proprio dalla città di Torino, sede della mostra in esame. Il maggior avvicinamento ad un linguaggio classicista, filtrato attraverso la pittura centro-italiana del XV secolo, che, al tempo, era condiviso con il "ritorno all'ordine" del sarfattiano gruppo Novecento, si colloca proprio fra il 1919 e il 1925, come dimostrato da alcune delle tele esposte: *Lucrezia* (1921 circa), l'*Autoritratto con la madre (*1922), e dall'*Autoritratto* (1925), la prima opera del Maestro acquistata dallo Stato Italiano per la Galleria d'Arte Moderna di Roma, contraddistinto da un taglio a mezzo busto che rimanda ai primitivi fiamminghi e alla loro rielaborazione da parte di Antonello da Messina.

In realtà, De Chirico non abbandonò mai del tutto le ricerche metafisiche: in queste cronologie ne danno conferma la *Natura morta con cocomero e corazza* (1922), *L'aragosta (Natura morta con aragosta e calco,* 1922), o *La mia camera nell'Olimpo* (1927) o, ancora, i *Facitori di Trofei* (1926-1928), segno di una meditazione sulle opere del primo periodo in cui coabitano sulla tela elementi del passato e del presente: figure antiche, frammenti di colonne, fiamme stilizzate, profili di cavalli, il timpano di un edificio classico e tre personaggi-manichino intenti nella costruzione dell'iconico "totem-trofeo". Inoltre, opere come *Tempio in una stanza* e *La famiglia del pittore*, entrambi del 1926, o *Thèbes*, 1928, rimandano soggetti degli anni Dieci come gli 'Interni ferraresi' e i 'Manichini' .

Nella biografia dechirichiana, gli anni Venti sono scanditi da una prima fase (1921-1925), in cui l'artista visse prevalentemente fra Roma e Firenze, realtà dove, per altro, non mancavano certo gli stimoli allo studio delle espressioni

Figura 2. Un'immagine dell'allestimento della mostra: opere del ritorno al Classicismo e il carteggio con Breton negli ambienti del nuovo ampliamento del percorso espositivo. © Fondazione Accorsi-Ometto

artistiche del passato, al secondo periodo di soggiorno a Parigi, databile tra la fine del 1925 e il 1928, e tale scansione è puntualmente riflessa anche nel percorso espositivo. In questo secondo momento, De Chirico ideò nuovi temi e cicli, come quelli dei *Mobili in una stanza*, *Cavalli in riva al mare*, *Gladiatori*, *Archeologhi* e *Trofei,* testimoniati in mostra da *Combattimento di gladiatori (Fin de combat)*, 1927 e *Chevaux devant la mer* (1927-1928).

La selezione delle opere, contraddistinte da una buona dose di sofisticazione intellettuale, senza dimenticare la costante dell'eccellenza tecnica, include una cinquantina di esemplari fra dipinti e grafica su carta del Maestro, accompagnati da una ventina di ritratti fotografici dei protagonisti del movimento Surrealista, artisti, scrittori e poeti, immortalati da Man Ray e Lee Miller, a loro volta esponenti di questa avanguardia.

Molte le istituzioni museali coinvolte nei prestiti dalla Fondazione subalpina, sia italiane come la già evocata GNAM di Roma, il MART (Museo d'Arte Moderna di Rovereto e Trento) di Trento, l'Unicredit Art Collection di Milano**,** la Casa Museo Boschi Di Stefano di Milano, la Casa Museo Rodolfo Siviero di Firenze, il Museo Carlo Bilotti - Aranciera di Villa Borghese di Roma, l'Istituto Matteucci di Viareggio, la Bibliotheca Hertziana - Istituto Max Planck di Roma, ma anche, sul fronte internazionale, con il Lee Miller Archives dell'East Sussex, senza dimenticare il sempre prezioso apporto del collezionismo privato.

Curatrice della mostra è Victoria Noel-Johnson, dal 2008 al 2017 curatrice della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico di Roma, nonché coordinatrice di svariati eventi espositivi dedicati al Maestro e autrice di un interessante lavoro di ricezione dell'opera del pittore in ambiente anglosassone (*Giorgio De Chirico and the United Kingdom 1916-1978*, Falciano, Maretti Editore, 2017). L'allestimento, negli spazi appositamente dedicati alle mostre temporanee, ampliati nel 2023, si deve a *Officina delle Idee* di Diego Giachello, con cui il museo torinese vanta un fecondo rapporto da tempo, e *Ideazione srl* di Nicola Felicita.

Il catalogo bilingue (italiano/inglese), parimenti a cura della studiosa britannica e pubblicato da Silvana Editoriale, propone anche i contributi dei contemporaneisti Giovanni Casini, Università degli Studi di Torino, e Ara H.

Figura 3. Un'immagine dell'allestimento della mostra: i ritratti fotografici dei protagonisti del Surrealismo a Parigi negli scatti di Man Ray e Lee Miller. © Fondazione Accorsi-Ometto

Merjian, New York University, cui si deve la monografia *Giorgio de Chirico and the Metaphysical City: Nietzsche, Paris, Modernism* (Yale University Press, 2014), accompagnati da un ricco corredo illustrativo e documentario.

La mostra sarà visitabile sino al 2 marzo 2025 nei consueti orari di apertura del museo torinese e, come di prassi, sono stati pianificati una serie di eventi collaterali per il pubblico, dalle visite guidate a tema, lungo il percorso espositivo, alle incursioni nella "Torino Metafisica" e ai luoghi dechirichiani della città.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 297-301
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0330

Parque Arte de la Tierra: entropia, didattica e Land art nella Cordigliera delle Ande

Raúl Armando Amorós Hormazábal
Independent researcher

Tra la maestosità dei remoti paesaggi andini della provincia di Jujuy nel nordovest dell'Argentina, nel mese di novembre 2023 sono terminati i lavori del progetto *Parque Arte de la Tierra*, un gruppo di opere monumentali [fig. 1] realizzate dall'artista Alejandro Teves su una vasta distesa di singolari saline che emergono a quasi 3.500 metri di altitudine.

Con un focus sulla protezione del patrimonio culturale, sulla sostenibilità ambientale e l'interdisciplinarietà della Land art, l'artista argentino ha saputo trasformare concettualmente una parte delle *Salinas Grandes* in un autentico museo all'aperto che si presenta ai visitatori che decidono di avventurarsi in questo "deserto andino di sale" come una singolare esperienza naturalistica, ma anche artistica.

In questa dimensione *outdoor,* tagli e segni geometrici sulla superficie si plasmano e coesistono nella volontà di un'arte che, prendendo le distanze dai modelli del passato e le leggi attuali del mercato, si sviluppa al di fuori del *white cube*[1] evitando così la musealizzazione delle opere, confrontandosi con questioni ambientali e richiamando lo spirito pionieristico della Land art degli anni Sessanta e Settanta negli Stati Uniti.

Il movimento affonda le sue radici in un'epoca segnata dall'emergere di nuovi paradigmi culturali in un contesto in cui il fervore di rifondare la società era palpabile. I primi lavori sono attribuibili a un gruppo di giovani artisti statunitensi che intrapresero un percorso di dialogo artistico in luoghi inesplorati e distanti dalle grandi metropoli conferendo al movimento un senso di "sublime monumentalità". Così, boschi, deserti e zone incontaminate diventarono autentici laboratori dove poter concretizzare e catalizzare teorie, visioni e progetti. L'evento epocale che sancì l'avvento del nuovo linguaggio artistico fu la mostra fondatrice intitolata *Earthworks*,[2] inaugurata il 5 ottobre 1968 presso la Dwan Gallery di New York. In particolare, Robert Smithson, che teorizzò le prime attività artistiche del gruppo, Walter De Maria e Michael Heizer trovarono nei deserti del sudovest del paese un luogo dove la vastità dello spazio e il silenzio primordiale e antico del paesaggio diventarono un punto di incontro tra culture, elementi e messaggi di forte potenza evocativa. Attraverso le loro opere esplorarono il rapporto tra uo-

Figura 1. Alejandro Teves, *Parque Arte de la Tierra*, provincia di Jujuy, Ande argentine (2023); Figura 2. Id., *Parque Arte de la Tierra* (particolare), provincia di Jujuy, Ande argentine (2023); Figura 3. Id., disegno preparatorio, provincia di Jujuy, Ande argentine (2023). © Natalia Romero.

mo e natura, tra presente e passato, riflettendo contemporaneamente sulla poetica di un territorio intatto nella sua purezza e il conseguente simbolismo che ne scaturisce.

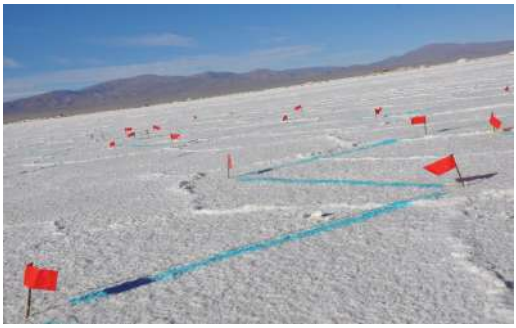
Proprio come i pionieri del movimento, Teves è consapevole dell'inevitabile trasformazione naturale dei materiali e i supporti impiegati, al punto di rinunciare alla creazione di oggetti d'arte permanenti e inalterati sperimentando invece un'arte effimera, con funzione didattica e principalmente "entropica".

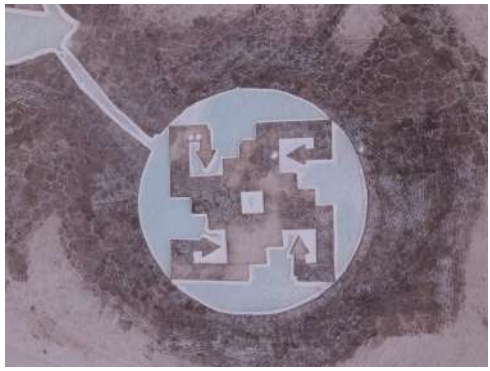
Riguardo al concetto di entropia,[3] credo che si possa proporre una lettura inedita e originale sull'irreversibilità della materia nel gruppo di *site-specific* dell'artista, in modo particolare sulla suggestiva trasformazione delle forme dovute al passare del tempo e agli agenti esogeni come vento o sbalzi di temperatura che si compenetrano nella transitorietà fisica degli interventi. Così, sfruttando la geomorfologia del terreno e le proprietà fisiche e chimiche dei materiali, Teves ha creato le figure [fig. 2] in modo che possano contenere e accumulare acqua che porterà a una progressiva cristallizzazione del sale.

Si pensi alla celebre *Spiral Jetty* di Smithson nel Great Salt Lake dello Utah dove le variazioni dei livelli di acqua e sale alterano la percezione dell'intervento, a *Dissipate* di Heizer oppure a *Cross* di De Maria: la fruizione passa quindi ai risultati estetici prodotti dallo sgretolamento, erosione, dissolvimento e deterioramento dei materiali, come fosse una dimensione concettuale alternativa, legata indissolubilmente all'opera o, meglio, al suo divenire artistico.

A riguardo, penso che la consapevolezza di Teves nella scelta del luogo, a proposito dell'inarrestabile aumento di entropia, dia prova di come abbia considerato o forse intuito l'importanza di questo fenomeno nell'ambito dell'arte contemporanea. Infatti, i suoi *site-specific* approdano ad una figurazione in continuo mutamento che interroga lo spazio, il supporto e documentano successivamente non solo una civiltà caotica dove si naviga a vista, ma anche un'attualità tumultuosa che fa i conti con gli effetti del consumismo e specialmente con il cambiamento climatico a livello mondiale.

Nell'era degli impatti antropici, della transizione energetica e della distribuzione digitale, chi opera nel campo della comunicazione visiva può accedere speditamente a una miriade di stimoli attraverso i new media, ritenuti sovente più efficaci e immediati di altri mezzi artistici





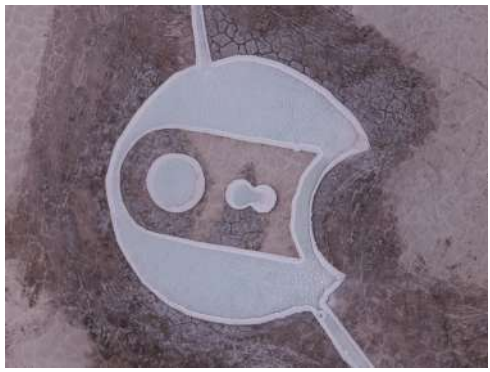


Figura 4. Alejandro Teves, disegno preparatorio, provincia di Jujuy, Ande argentine (2023); Figura 5. Id., *Parque Arte de la Tierra* (particolare), provincia di Jujuy, Ande argentine (2023); Figura 6. Id., *Parque Arte de la Tierra* (particolare), provincia di Jujuy, Ande argentine (2023) © Natalia Romero.

per testimoniare spezzoni di realtà. A dispetto di ciò i lavori di Teves trovano la loro genesi in quelle teorie che, stando a Robert Smithson,[4] veicolano l'incontro tra arte e natura come presupposto fondamentale, o piuttosto necessario dell'azione artistica *tout court,* confermando un'aspirazione a interagire con la natura e non a dominarla. Di conseguenza, con eloquente pazienza e cura per lo spazio naturale, l'artista ha lavorato per nove mesi insieme a un team nel cuore delle saline andine, immerso in una dimensione *altra* rispetto al caos cittadino, "disegnando" sulla superficie salmastra [fig. 3, 4] grandi forme geometriche che invitano alla riflessione attraverso una fruizione immersiva.

Il percorso si presenta, come accennato in precedenza, come uno spazio espositivo *outdoor* costituito da quattro opere che incorniciano uno spazio totale di 90 metri di lunghezza e 60 metri di larghezza. Il "viaggio" proposto inizia dalla prima vasca circolare [fig. 5] in cui sorge un serpente a quattro teste. Per Teves questo animale fantastico simboleggia la Via Lattea, in questo senso racconta: "cercando di sintetizzare la forma della galassia con tratti rettilinei, sono giunto a questo disegno."[5] Analizzando il secondo intervento sul terreno e seguendo il filo conduttore, rappresentato da un canale di acqua cristallina a forma di spirale aurea, l'artista ha deciso di riprodurre una sequenza del Sistema solare nella quale si distinguono tre pianeti [fig. 6], mettendo così in rilievo la distanza e posizione della Terra rispetto al Sole.

Il terzo *site-specific* [fig. 7] di questo "repertorio entropico" abbraccia le radici culturali dell'artista e si propone come *leitmotiv* del progetto: sollecitare la percezione del pubblico verso questioni ambientali e culturali, in modo da cercare di ristabilire l'antico equilibrio raggiunto dalle civiltà precolombiane, in particolare della regione andina, nei confronti della natura. In ambito latinoamericano basti pensare alle conseguenze ecologiche dell'estrazione del litio, all'antropizzazione di aree naturali, all'eccessivo sfruttamento del suolo, all'aumento delle temperature oppure allo scioglimento dei ghiacciai sulle Ande.

Non si tratta dunque di un lavoro artistico formalmente elaborato che si presta alla mera contemplazione, ma ci troviamo di fronte a un'arte di sollecitazione e un'opportunità di dialogo dove presumibilmente potremo trovare noi stessi e imparare dalla natura.

Figura 7. Alejandro Teves, *Parque Arte de la Tierra* (particolare), provincia di Jujuy, Ande argentine (2023); Figura 8. Id., *Parque Arte de la Tierra* (particolare), provincia di Jujuy, Ande argentine (2023). © Natalia Romero.

Per concludere, il canale salmastro che funge da legame concettuale e fisico delle monumentali piscine circolari, giunge all'ultima fase di questo "pellegrinaggio" artistico. La fine del percorso viene rappresentato da una Chacana di quasi 30 metri di diametro [fig. 8]. Plasmata da una croce a gradini di 12 punte e un'apertura centrale a forma di cerchio, questa affascinante figura non è soltanto un'immagine geometrica che indica i quattro punti cardinali, ma per gli antichi popoli andini era una rappresentazione di tutto il loro universo. Difatti la Chacana simboleggia l'equilibrio tra il mondo divino e quello terreno, la complementarità tra maschile e femminile, un ponte sacro che unisce mondi diversi, una connessione con il cosmo e gli altri esseri viventi, insomma un'ode alla vita e un messaggio di armonia che invita a una riflessione sulla condizione umana.

A riguardo, Teves afferma: "la Chacana è l'argomento principale del progetto artistico, ma c'è un concetto che ha attirato la mia attenzione: il suo centro. È nel centro, in quel vuoto dove avviene il caos e il divenire del possibile e dell'impossibile, dove il tempo e lo spazio coincidono, ed è lì che si crea la realtà".[6]

In questo modo, concepito in stretta armonia con il territorio, l'opera *Parque de la Tierra* rappresenta un dialogo in costante movimento fra spazio, tempo e materia. Tali trasformazioni, lungi dall'essere evitate, sono celebrate e approfondite, diventando un riflesso tangibile dell'entropia contemporanea e delle forze della natura che ci confermano, ancora una volta, che "tutto si trasforma".

Insomma, un'unità di intenti che cerca di trascendere il mondo, se non altro preservare la trascendenza stessa attraverso la riflessione verso la realtà del tempo, facendo sì che la Land art resti pur sempre attuale.

Note

[1] Su questo dibattito è fondamentale il saggio di Brian O'Doherty*, Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*, San Francisco 1976.

[2] È utile sottolineare il collegamento della mostra con il libro di Brian W. Aldiss. *Earthworks,* Londra 1965. Questo romanzo distopico è ambientato in un futuro lontano, su una Terra irrimediabilmente segnata dalla sovrappopolazione, dall'eccessivo utilizzo del suolo e da uno sfrenato consumismo che ha portato alla società a sopravvivere in un mondo fortemente inquinato e disuguale.

[3] L'entropia, ovvero l'indice di disordine di un sistema che porta a un irreversibile decadimento dell'energia della materia, è un concetto che Robert Smithson riprende dalla termodinamica e dalla meccanica quantistica per applicarlo alla Land art. Lavori come *Spiral Jetty* (1970) o *Partially Buried Woodshed* (1970) evidenziano i risultati delle sue teorie.

[4] Rispetto alla Land art e al binomio arte-natura, cfr. Jack Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley and Los Angeles 1996.

[5] Cit. originale: "tratando de sintetizar la forma de la galaxia con trazos rectilíneos, llegué a este diseño". La citazione è tratta da una conversazione telefonica tra l'autore e l'artista nel mese di novembre 2024. Trad. dell'autore.

[6] Cit. originale: "la Chacana es el argumento principal de la obra, pero hubo un concepto que me atrapó de este símbolo: su centro. En su centro, en ese vacío, donde se produce el caos y el devenir de lo posible e imposible, es donde coinciden el tiempo y el espacio, y es ahí donde se construye la realidad". Citazione di intervista scritta realizzata dall'autore all'artista nel mese di marzo 2024. Trad. dell'autore.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 303-305
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0331

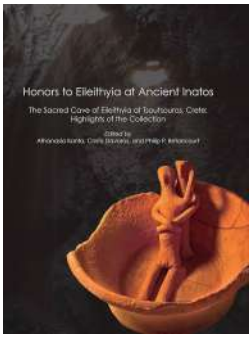
La grotta sacra di Ilizia a Tsoutsouro (Creta)

Paolo Daniele Scirpo
National & Kapodistrian University of Athens

Il benemerito *Institute for Aegean Prehistory Study Center for East Crete* (INSTAP SCEC) ha negli ultimi anni segnato con la sua attività scientifica un nuovo corso nelle ricerche archeologiche nella grande isola di Creta. Non meraviglia quindi, come abbia pensato dapprima di onorare uno dei protagonisti della storia dell'archeologia cretese, Kostìs Davàras (1933-2021) con una miscellanea in suo onore[1] e poi l'anno successivo alla sua dipartita, abbia pubblicato un'edizione riveduta, ampliata e corretta in lingua inglese dell'ultima fatica del Nostro, in collaborazione con Athanasìa Kanta[2].

Quanti misteri nascondono ancora le viscere della terra cretese, profonde ed oscure sì ad occhio nudo, ma continuamente prodighe di indizi e tracce che possano permettere la ricostruzione della vita umana sull'isola attraverso i resti archeologici in attesa solo di essere studiati.

Grazie alla fortunata circostanza dovuta al riordino delle collezioni conservate nel Museo Archeologico di Iraklion allo scopo di una sua nuova esposizione basata su principi museologici più moderni, quella attesa, come ci informa l'*introduzione* di Athanasia Kanta, è terminata nel 2009 per i materiali ricchi e variegati, provenienti dalla grotta sita nel territorio della *polis* cretese di Inatos[3] (attuale Tsoutsouro[4]), dove un antichissimo culto di Ilizia prese dimora all'alba della civiltà minoica. Gli scavi effettuati dalla locale *Eforìa alle Antichità* hanno portato alla luce sia il sito del primo insediamento umano in località Larnaki, datato al Neolitico finale, sia la posizione (oggi occupata dall'abitato odierno) della successiva fase romana della *polis*, ricca di edifici pubblici (come ad esempio, il teatro) e privati, che si mantenne in vita fino al periodo paleocristiano, come dimostra la scoperta di una basilica e di una cisterna.



L'edizione preliminare quindi dei materiali, unita al doveroso *excursus* sulla storia della ricerca archeologica nel sito, è stata finanziata dalla comunità locale di Minoa (Pediados) ed affidata a due indiscussi protagonisti dell'archeologia cretese, Athanasìa Kanta e Kostìs Davàras.

A quest'ultimo, d'altronde, si deve il salvataggio dei materiali oggetto di scavi clandestini, quando nel 1962, in qualità di Curatore alle Antichità dell'isola, impedì la loro vendita ed individuò la grotta da dove provenivano. Nel marzo dello stesso anno, si ebbe la pri-

ma campagna di scavo condotta da Nikòlaos Platon, allora Eforo cretese, in collaborazione con Davàras che condusse, invece, da solo la successiva fase di scavi, i cui resoconti sintetici apparvero a firma di Stylianòs Alexìou sulle pagine di *Kritikà Chronikà* e dell'*Archeologikòn Deltion*.[5] I materiali provenienti dagli strati sconvolti della grotta sono stati schedati da Davàras e, dopo la loro pulizia ed il restauro, descritti accuratamente dalla Kanta ma la loro pubblicazione definitiva, assieme a quella dello scavo, sarà oggetto di una nuova serie di monografie[6].

A Eleftherios Platon è demandato il resoconto delle due campagne di scavo. I due strati individuati, databili rispettivamente ai periodi di maggior frequentazione cultuale della grotta (età geometrica-arcaica ed età romana) e il ritrovamento di un "podio" in funzione forse di altare lungo la parete settentrionale della cavità attorno al quale furono rinvenute la maggior parte delle deposizioni votive costituite per lo più da statuette fittili antropomorfe (*kourotrophos*), sono le prime acquisizioni certe della ricerca. Nella seconda campagna di scavo, Davàras concentrò l'attenzione su tre spaccature nella roccia (A-C) dalle quali ricavò una ricca messe di offerte votive di varia cronologia e provenienza, ma gli strati distinti al loro interno, disturbati più da agenti atmosferici che dai tombaroli, non gli permisero di distinguere le fasi di deposizione ma solo una generale tendenza alla deposizione tipologica. Una seconda piccola grotta posta a 40 metri ad est della precedente ed un piccolo edificio innanzi all'ingresso della cavità furono datati anch'essi ad età romana.

Il recentemente scomparso Petros Thèmelis (2023) traccia l'*encomio* della dea Ilizia, il cui teonimo sarebbe legato alla radice del verbo «*venire*». La dea "che viene in soccorso delle partorienti", sebbene dagli storici della religione greca ritenuta una divinità minore, godette di un culto antico e diffuso in tutto il mondo greco.[7] La sua origine cretese e probabilmente minoica, strettamente legata alla sua grotta sacra nei pressi di Amnisos, è testimoniata dalla presenza del suo nome in alcune tavolette in lineare B da Knossos, datate al TM IIIa1-2. Da lì, il culto si diffuse nelle isole egee ed in Attica e nel resto della penisola ellenica. Un santuario della dea è stato di recente riconosciuto nei resti rinvenuti in una piccola terrazza alle pendici meridionali del monte Ithome, presso Messene. Un'epigrafe ha conservato inoltre l'epiclesi della dea (Καλή).

Il culto nella grotta di Tsoutsouro è illustrato da Athanasìa Kanta che ne indica l'inizio già in età Protopalaziale (1900-1700 a.C.), dal momento che si è rinvenuta una gran quantità di ceramica MM Ib. La divinità minoica qui venerata sarebbe la dea della fertilità e della natura che solo con l'arrivo dei Micenei fu identificata con Ilizia, mantenendo intatto il carattere ctonio. Si possono così distinguere fra gli ex-voto rinvenuti, dodici diverse categorie di materiali (Gruppi di scene erotiche, figurine con le braccia alzate, scene di parto, *kourotrophoi*, modelli di imbarcazioni, figurine dedaliche, gruppi di Ilizia e Cureti, doppie asce, idoletti teriomorfi, ecc.), anche se quella più interessante dal punto di vista iconografico, risulta essere la serie di gruppi fittili che mostrano la partoriente aiutata dalla dea.

Grazie all'analisi delle tavolette in Lineare B, effettuata da Georgìa Flouda, si ricava come la dea Ilizia fosse la divinità principale del *pantheon* di Amnisòs, alla quale si faceva spesso dono di anfore di miele e carichi di lana che probabilmente decoravano in ghirlande le anfore.

Dopo alcune interessanti osservazioni di Massimo Perna sull'epigrafe in Lineare A graffita sul fondo di un vasetto miniaturistico, segue una disamina dei tipi vascolari rinvenuti nella grotta da parte di Athanasìa Kanta e Danai Kontopòdi, che permette di evidenziare il loro carattere teleturgico. Si possono così riconoscere le categorie dei vasi miniaturistici e dei contenitori, della ceramica di età Proto e Neopalaziale, di età TM III e Sub-Minoica, di età Geometrica, Ellenistica ed infine, Romana (quest'ultima a firma di Dimitris Grigoròpoulos). L'altra grande categoria di materiali raccolti è rappresentata dagli idoletti, sia antropomorfi che zoomorfi, e dai modellini fittili di imbarcazioni e di piedi. Anche se difficilmente databili per assenza di confronti adatti e per la

loro lavorazione che risulta abbastanza "astratta", questi importanti manufatti permettono il riconoscimento dell'evoluzione del culto nella grotta, grazie alla connotazione curotrofica della divinità femminile che qui riceveva le preghiere di fedeli fin dall'età Protopalaziale. Non potevano mancare inoltre, fra gli ex-voto le doppie asce fittili e in metallo, la cui valenza religiosa è stata da tempo messa in evidenza.[8] Grazie alle analisi *XRF* degli anelli aurei, effettuata da Georgios Marakis, si ha la conferma della datazione al periodo TM IIIc – Sub-Minoico di molti manufatti similari rinvenuti sull'isola. I gioielli (collane ed orecchini) d'oro e pietre preziose, databili dal Geometrico all'età Ellenistica arricchiscono infine, insieme ad un'immancabile mole di ex-voto di origine orientale, egiziana e siro-palestinese, il quadro d'insieme sullo splendido materiale che gli scavi hanno portato alla luce, dopo secoli di muta fedeltà alla Dea Ilizia.

Indice (tradotto) dell'edizione greca (2011): *Ringraziamenti* (4) - Cartina di Creta (7) - Tavola cronologica (8) - A. Kanta, *Introduzione* (10); A. Kanta – K. Davaras, *La storia dello scavo e della ricerca nella grotta* (11); K.E. Galanaki – Ch. Papadaki, *Nota storico-topografica*, (12-15); E. Platon, *Lo scavo della grotta di Inatos (Tsoutsouro)* (16-21); P. Themelis, *Ειλειθυίας Εγκώμιον* (22-27); A. Kanta, *Il culto di Ilizia nella grotta di Tsoutsouro* (28-37); G. Flouda, *La dea Ilizia nelle tavolette in Lineare B di Cnosso* (38-41); M. Perna, *Epigrafe in Lineare A dalla grotta di Ilizia ad Inatos* (42-43); A. Kanta – D.Z. Kontopodi, *Esemplari di ceramica dalla grotta* (44-79): *Vasi miniaturistici*, *Ceramica d'età Proto e Neopalaziale*, *Ceramica d'età TM IIIC e Sub-Minoica*, *Ceramica d'età Geometrica e Ellenistica*; D. Grigoropoulos, *Ceramica d'età romana* (80-83): *Anfore romane*, *Lucerne romane*; A. Kanta, *Idoli e Modellini* (84-148): *Idoli antropomorfi*, *Idoli zoomorfi*, *Modellini fittili*; A. Kanta, *Doppie asce* (149-154); A. Kanta, *Piccoli oggetti, gioielli e phialai di bronzo* (155-167); A. Kanta – D.Z. Kontopodi, *Ex-voto di stile egizio nella grotta di Ilizia* (168-170); R. Wilkinson, *Le opere d'arte di stile egizio* (171-187); *Abbreviazioni* (188); *Bibliografia* (189-197).

Indice dell'edizione inglese (2022): *List of Table and Figure in Text* (VII-IX); A. Kanta, *Preface: History of the study of the material* (XI-XIII); *Acknowledgments* (XV-XVI); *Abbreviations and Chronology* (XVII); A. Kanta – C. Davaras, *1. History of the Excavation and Research on the Cave* (1-2); C. Galanaki – C. Papadaki, *2. Note on Topography and History* (3 -8); E. Platon, *3. The Excavation of the Inatos (Tsoutsouros) Cave* (9-13); P. Themelis, *4. Encomium to Eileithyia* (15-19); A. Kanta, *5. Worship of Eileithyia in the Inatos Cave* (21-31); G. Flouda, *6. The Goddess Eileithyia in the Knossian Linear B Tablets* (33-36); M. Perna, 7. *A Linear A Inscription from the Cave (INA Zb 1)* (37-38); A. Kanta – D.Z. Kontopodi, *8. Selection of Pottery from the Cave* (39-72); D. Grigoropoulos, *9. Pottery of the Roman Period* (73-76); A. Kanta, *10. Figurines and Models* (77-139); A. Kanta, *11. Double Axes* (141-146); A. Kanta, *12. Minor Objects, Jewelry, and Copper or Copper Alloy Bowls* (147-159); A. Kanta – D.Z. Kontopodi, *13. Votive Offerings of Egyptian Type* (161-163); R.H. Wilkinson, *14. Catalog of Selected Artifacts of Egyptian Type* (165-175); *References* (177-182); *Index* (183-187).

Note

[1] Eleni Mantzourani and Philip P. Betancourt (eds.) 2012, *Philistor: Studies in Honor of Costis Davaras* [*Prehistory Monographs*, 36], Philadelphia: INSTAP Academic Press, 2012.

[2] Αθ. Κάντα – Κ. Δαβάρας (επιμ.), *ΕΛΟΥΘΙΑ ΧΑΡΙΣΤΗΙΟΝ. Το ιερό σπήλαιο της Θεάς στον Τσούτσουρο*, Ηράκλειον, 2011; Athanasìa Kanta, Costìs Davaras† and Philipp P. Betancourt (eds.), *Honors to Eileithyia at Ancient Inatos. The Sacred Cave at Tsoutsouros, Crete: Highlights of the Collection*, Philadelphia: INSTAP Academic Press, 2022.

[3] L'identificazione di Tsoutsouro con Inatos, descritta dal geografo Tolomeo come porto di Priansos, è stata confermata dalla scoperta nel 1956 presso la località di Adami di un'epigrafe (da cui prende il titolo la pubblicazione), datata al I secolo a.C. Cfr. Στυλιανὸς Αλεξίου, *Ιερόν παρά το Καβούσι Ιεράπετρας*, in *"Κρητικά Χρονικά"*, 10, (1956), 7-19.

[4] L'etimologia dell'odierno toponimo è controversa: attestato nel 1615 come Zuzzuro nell'Atlante corografico di Francesco Basilicata che ne disegnò la baia, lo Spratt lo ritiene una parola composta di origine turca (latte-acqua) per definire il vicino fiume navigabile di Mintris, mentre Spanakis lo ricollega alla famiglia chaniota degli Zunzura, attestata nella cronaca di Antonio Trivan nel 1644.

[5] Cfr. Στυλιανὸς Αλεξίου, *Σκαφικαί έρευναι και περισυλλογή Αρχαιοτήτων εν Κρήτη*, in *"Αρχαιολογικόν Δελτίον"*, 18, *Χρονικά*, (1963), 310-313. Idem, *Η αρχαιολογική κίνησις εν Κρήτη κατά το έτος 1962*, in *"Κρητικά Χρονικά"*, 17, (1963), 394-401.

[6] Il primo volume della serie è dedicato agli ex-voti egizi: Günther Hölbl, *The Shrine of Eileithyia Minoan Goddess of Childbirth and Motherhood at the Inatos Cave in Southern Crete.* Volume I: *The Egyptian-Type Artifacts* [*Prehistory Monographs*, 69], Philadelphia: INSTAP Academic Press, 2022.

[7] Katja Sporn (2002), *Heiligtümer und Kulte Kretas in Klassischer und Hellenischer Zeit* [*Studien zu antiken Heiligtümern*, 3], Heidelberg: Verlag Archäologie und Geschichte, 2002. Su una panoramica dei culti cretesi in genere e sulla loro evoluzione nel corso dei secoli fino alla colonizzazione greca in Occidente, cfr. da ultimo, Paolo Daniele Scirpo, *Η προέλευσις και η εξέλιξις των ροδο-κρητικών λατρειών στη Γέλα και τον Ακράγαντα (8ος-5ος αι. π.Χ.)* [*Βιβλιοθήκη Σοφίας Σαριπόλου*], Αθήναι, 2024 c.d.s.

[8] Κωστὴς Δαβάρας (1969), *La double hache minoenne (Thesis),* Université de Paris I, Paris.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

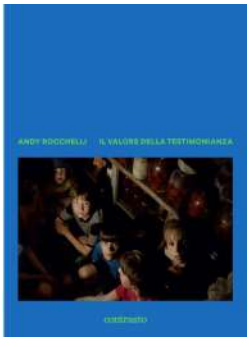
Papireto III (2024) - pp. 307-309
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0332

“Un pezzo di carta, una foto, un sasso”. Per Andy Rocchelli, *Il valore della testimonianza*

Floriana Savino
Libera Accademia di Belle Arti di Rimini

Probabilmente si dovrebbe imparare a ragionare la storia personale di un libro per una, due, tre… chissà quante vite. Ogni libro sicuramente appartiene alla mano che ne ha tracciato parole; emozionalmente un libro si fa opera della vita per chi è stato costretto a volar via prima di riuscire a cucire appunti, raccolti con devozione nel campo di una presenza consapevole. Il libro di Andy Rocchelli, edito da Contrasto, nasce con la variante di contenere un mondo di voci, che interrogano lo sguardo senza mediazione e distrazione alcuna.

Elaborando la necessità intellettuale di rendere omaggio, seppur con un’umile recensione, alla vita di un giovane uomo, che ha portato sul campo la lezione gramsciana riguardo l’importanza di ricusare un terribile vizio assai diffuso come l’indifferenza, la mia mente è tornata a una fondamentale constatazione di Guy Debord, agli albori degli anni Sessanta. Si narra, infatti, che il padre dell’Internazionale Situazionista, nel 1963, provò una emozionale partecipazione nel sapere che un gruppo di studenti di Caracas, con intento di liberare altrettanti giovani prigionieri politici, aveva fatto irruzione negli spazi di una mostra d’arte francese portando via almeno cinque dipinti, necessari allo scambio. Il contesto si presentava complesso, la violenza condivideva i suoi passi con la necessità di ricondurre la vita verso la tutela e il rispetto dei diritti umani: Debord – passionalmente partecipe – confidò ai suoi sodali che per una volta forse, Gauguin e Van Gogh, strenuo ribelle, stavano ricevendo l’omaggio più alto a cui un artista possa realmente ambire: essere utile, compartecipe di una esistenza, che vede gli uomini patire, soffrire, vivere, visceralmente sperare.



Nel personale e commosso contributo, che accompagna *una vita di progetti* e scatti fotografici, raccolti mirabilmente nel libro, Michele Smargiassi afferma: “Ci manca il Rocchelli maturo. Ma quello nascente e assetato ci riempie ugualmente gli occhi. Il suo modo di cercare, a tutto campo, credo non sia solo l’effetto di una scelta professionale ancora fresca. Credo abbia qualcosa a che fare […] con la differenza tra una professione […] e una vocazione”.[1]

Come hanno raccontato più volte i suoi colleghi del collettivo Cesura – “una piccola Magnum sulle colline di Piacenza” – Andrea Rocchelli entra in contatto con i paesi dell’Est e, nello specifico le

aree russofone, per merito dell'opera di Luc Delahaye, dal titolo *Winterreise* (2000). A porgergli una copia è il fotoreporter Alex Majoli. Rocchelli risulta subito attratto e motivato nella scelta di relazionarsi con il contesto dei paesi ex sovietici, sperimentando da occidentale, una predisposizione ad andare oltre il confine di un sentire, in qualche modo, condizionato. Andy viaggia tra Russia, Ucraina, Kirghizistan e Inguscezia. Ne derivano libri fotografici come *Russian Interiors* (che apparirà postumo alla fine del 2014) e *Ukraina Revolution* (2014), che negli anni ha visto ben tre ristampe.

Nato nel 1983 a Pavia, il giovane Rocchelli s'iscrive al Politecnico di Milano per inseguire, dopo la laurea, la sua più grande passione: la fotografia. Andy è un fotoreporter attento, puntuale e rispettoso nel dovere di imprimere su pellicola la vita dei tanti, mai troppi interlocutori, avendo cura di illuminarne, in ogni caso, la dignità e il percorso esistenziale. Questo accade con gli scatti, da giovanissimo, al ritrovo annuale della Lega Nord e con le sfilate di Miss Padania (2008-2012), si registra nel fotoreportage tra periferia e lamiere, lì dove vivono e vengono sfruttati gli invisibili dell'industria agricola. E poi c'è il Caucaso con i suoi conflitti irrisolti (2009), l'Afghanistan dilaniato dalla guerra (2012). Tutto è compartecipe della sensibilità di Andy, che con la fotografia vuole lasciar traccia di quanti, dalle decisioni dei *prepotenti*, sono silenziati. "Lo immagino come loro, assetato"[2] – scrive Smargiassi – e Andy, del diritto alla vita di quei bambini fotografati in un bunker del Donbass (2014), protetti dai sottaceti, sento fosse empaticamente motivato. Considerando che, anche solo una fotografia, può servire a smuovere le coscienze.

Si può amare la scrittura, considerare il racconto di una storia quantomai fondamentale; ciononostante fermo la penna realizzando che nell'anno di quello scatto, il bambino ritratto e dal cappellino blu ha pressappoco la stessa età, 3 anni, del figlioletto che Andy avrà sognato chissà quante notti di riabbracciare, con il suo rientro a casa.

Il 24 maggio 2014, Andrea Rocchelli è sul campo, nella striscia di fuoco a rendere testimonianza di un arduo conflitto, che come ricorda ancora una volta Smargiassi, agli occhi dell'opinione pubblica è esploso solamente con la drammaticità della guerra scatenatasi in Ucraina. Al suo fianco ci sono il fotoreporter francese William Roguelon e l'attivista russo, Andrej Mironov. Nella tragicità di un presente invaso dagli spettri fortemente tangibili di guerre, che non sanno e vogliono finire, a pagare non sono solo la verità, ma anche e soprattutto le vite di quanti, come Rocchelli, hanno creduto che si venga al mondo per accompagnarsi ad un mestiere, una vocazione, da onorare con le minute scelte di ogni giorno. Ucciso dal fuoco delle granate, come tanti di quei giovani reclutati di cui, nel tempo, ha immortalato lo sguardo, Andy non ha fatto a tempo a veder pubblicato il suo libro, profumato dall'inchiostro delle parole, prima di finire sui luminosi scaffali delle librerie di centro città.

Con l'ostinazione di raccogliere fondi per programmare un nuovo viaggio di verità nelle terre del conflitto, il fotoreporter, anni prima, aveva dato alle stampe un fanzine realizzato con la carta da macellaio di un piccolo paese del Donbass. Provvedendo alla creazione delle pagine, un giorno disse: "Lui ci mette la carne e noi ci mettiamo la nostra carne".[3] Nonostante l'impegno della famiglia, dei colleghi di Cesura, di quanti dinanzi alla devozione di un uomo integro, ucciso impunemente, hanno sentito e sentono la chiamata alla partecipazione, il riconoscimento di giustizia si è inabissato. Seppellito nel sangue e nella polvere di un conflitto atroce, trincerato nella falsa illusione che in questo nostro strano mondo, la verità possa esser costantemente delegata al domani.

Strano gioco della sorte, ho ritirato la mia copia de *Il valore della testimonianza* martedì 28 maggio. Nel corso del tragitto in treno, che mi riportava verso casa, le sue 159 pagine erano state già divorate. 28 maggio 1974. Era la data, l'anniversario, che quel pomeriggio volevo onorare con uno scritto, tuttora in corso d'opera. La giornata era carica di un sentimento, che solo basta a comprendere per quale misteriosa ragione veniamo al mondo, per quale ragione in esso lottiamo. Sul tavolo colmo di volumi padroneggiava Benedetta Tobagi, con

il meraviglioso *Una stella incoronata di buio* (2011). Il libro riporta frammenti del diario personale di Alberto Trebeschi, vittima della strage impunita di Piazza della Loggia, a Brescia. Il professor Trebeschi qui annotava: "Temo che le circostanze della vita contribuiscano a distrarmi. Temo di adagiarmi in una situazione di comodo, lontano da ogni sentire e da ogni soffrire. «L'uomo è un mostro che crea come un dio e muore come un animale», dice Masi. Ora se mi accadesse di perdere il sapore del travaglio intellettuale, in me rimarrebbe esclusivamente l'animale e questo rappresenterebbe il primo passo verso la morte, la vera morte, quella che è dello spirito. Scrivendo e risvegliando in me le migliori energie, credo di portare un buon contributo allo sforzo continuo che ognuno di noi, oggi, nella squallida società in cui ci muoviamo, deve compiere per non lasciarsi sommergere dal conformismo e dall'inerzia".[4]

In quella grafia ritrovo l'Andy Rocchelli custodito tra le vivaci pagine di un libro dalla copertina *per sempre giovane*. E voglio ancora immaginare, che rifiutando di farsi eroi (immagini statiche che servono ad una autoassoluzione pacificata), gli uomini che al mondo ci salvano sono coloro che, con un sorriso mai stanco, sognano e lottano per quel che autenticamente vale.

Auguro all'opera di Andy, curata da Mario Calabresi con l'impegno di una famiglia che lotta per amore, di continuare a interrogare le coscienze, per creare spazi librari e oltre, che non si tramutino mai in alibi per la distrazione e il disimpegno.

Ai libri certamente, due, tre… chissà quante vite.

Riferimenti bibliografici

Claire Bishop, Cecilia Guida (a cura di), *Inferni artificiali La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa,* Roma, 2015; Antonio Gramsci, *Odio gli indifferenti,* Milano, 2011; Andy Rocchelli, Mario Calabresi (a cura di), *Il valore della testimonianza*, Roma 2024; Benedetta Tobagi, *Una stella incoronata di buio. Storia di una strage impunita*, Torino 2013.

Note

[1] Andy Rocchelli, Mario Calabresi (a cura di), *Il valore della testimonianza*, Roma 2024, p. 13.
[2] Ivi, p. 14.
[3] Ivi, p. 147.
[4] Benedetta Tobagi, *Una stella incoronata di buio*, Torino 2013, p. 122.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 311-313
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0333

Il tatto interno. Archeologia di una sensazione, il testo di Daniel Heller-Roazen, nella traduzione di G. Lucchesini (Quodlibet, Macerata, 2020)

Dario La Mendola
Accademia di Belle Arti di Palermo

Spero che il lettore possa perdonare il tono di questo documento, che è davvero atipico – nonché fuori luogo – per una recensione a un libro. Ma se non fosse stato necessario, esattamente per individuare il nucleo del libro stesso, perché mai utilizzarlo? Lo stile ritornerà consono, e privo di "polemica", tra non molto.

Chi segue, per lavoro o per piacere, le svariate conferenze che vengono tenute ogni anno in Italia e nel mondo, non può che aver rilevato un dato, forse più interessante delle conferenze stesse: l'una è la contraddizione dell'altra. E nel seguirle con onestà, e cioè per ricavare dei contenuti utili alla propria professionalità, e non per viverle come passerella di moda, il più attento avrà sicuramente avvertito che il fastidio di tale contraddizione, però, a volte diverte parecchio.

Quest'anno ci sono state due conferenze, tra le tante presenti nell'inquieto magma universitario e accademico, distanti geograficamente e temporalmente tra loro, che, tuttavia, avevano lo stesso tema: l'estetica. Nella prima, tenutasi in uno stanzino adibito ad aula universitaria, uno dei relatori sosteneva che il sostantivo estetica deriverebbe dal greco arcaico "respirare". La proposta avanzata, sebbene oscura, appare affascinante. Facendo un paio di ricerche, effettivamente c'è qualche eco in qualche fonte. Nella seconda conferenza, inaugurata tra architetture barocche e pasticceria siciliana invece, un grande professore sosteneva che il termine estetica si sarebbe evoluto dal verbo omerico "ascoltare", e che tutte le altre teorie erano speculazioni prive di scientificità.

In mezzo a questa confusione qualsiasi studente, malgrado possa sapere di greco antico e di Omero, rimarrebbe spiazzato. Non perché un'origine oscura oppure omerica non siano degne e tolgano a una parola da noi oggi pronunciata il peso che merita, quanto perché determinare un'origine unica, a un termine dalle radici poco chiare, tolga bellezza. Difatti, se questo studente avesse quella tipica ingenuità che spinge alcuni di noi a porsi domande, non potrà che chiedersi come possa, un frutto, essere il figlio di un solo albero, e non, invece, il sogno di un'intera foresta.

Ora, non è intenzione di chi scrive affermare che non possano sussistere, nelle Scienze umane, incertezze. Al contrario. La parte più importante dei dubbi è che essi possono indurci a cercare altri

CC BY ND

dubbi, i quali sono in grado di formare, in noi, l'abisso dell'infinito (abisso che, poi, è l'alimento delle Scienze umane). Facciamo un esempio.

Nel 2007 è stato pubblicato un libro, con il titolo *The Inner Touch. Archaeology of a Sensation*, che in Italia è arrivato tradotto nel 2013. L'autore, Daniel Heller-Roazen, docente di Letteratura comparata a Princeton, in venticinque paragrafi dai titoli sempre più improbabili (ne cito un paio: "Psicologia della quattrocentoquarantanovesima notte" e "Cenestesi"), tra un gatto scrittore più consapevole di qualsiasi scrittore contemporaneo (non che la cosa sia difficile), e inoltre cozze, granchi, al-Fārābī, Leibniz e alcuni fantasmi, indaga con il piglio di uno Sherlock Holmes da acrobate in biblioteca e la determinazione di un Indiana Jones da tè caldo in poltrona, il significato di una sensazione di cui a lungo s'è discusso in filosofia, senza mai arrivare, com'è abitudine dei filosofi (per fortuna), a una conclusione. Non la sensazione che ci aiuta a comprendere quando allontanarci dal sole per evitare di scottarsi. Non la sensazione che coglie la differenza tra un cibo marcio e uno buono. E nemmeno la sensazione che, adesso, sta permettendo la lettura di queste parole. L'argomento di cui Heller-Roazen tratta nel suo libro è, utilizzando una banale espressione, la sensazione della sensazione, quella con cui sentiamo di esistere. E cioè? Ebbene, qui dobbiamo soffermarci.

Anche se suonerà una tautologia affermare che la sensazione con cui avvertiamo di esistere proviene da qualcosa di più che il semplice sapere di *respirare*, l'autore, attraverso analisi scrupolose su svariati autori, per esempio quell'interessante asse di ricerca inaugurato da Aristotele, gli Stoici e Agostino di Ippona, il quale conia un'espressione che avrà tanta fortuna, cioè il "senso interno", dà avvio a un libro che, a tratti, prende le sembianze di un giallo sul *significato dei concetti*.

Ovviamente la vicenda filosofica muta del tutto, e anche si infittisce, così potremmo dire, con Cartesio, il quale suddivide l'esistenza tra l'inanimato e l'io e, proprio a partire da questa suddivisione, nascerà, dopo di lui, un'altra fortunata espressione, ovvero la "coscienza", che tuttavia è, nei dibattiti del pensiero contemporaneo, motivo di scontro e, però, anche di rinnovamento di una disciplina influenzata da pensatori non sempre davvero profondi.

Come lo stesso Heller-Roazen ha dichiarato in un'intervista rilasciata a Marco Mazzeo, "Se dovessi indicare due momenti cruciali per la rimozione del tatto interno, dunque, indicherei Agostino e Cartesio. Ma ci sarebbe molto da dire circa il significato del termine? 'rimozione'! Mi limito ad aggiungere che, nella prospettiva di *Tatto interno. Archeologia di una sensazion*e, queste cesure non sono mai complete. In tal senso, il metodo che utilizzo nel libro è più vicino a quello adottato da Foucault che da Koyré. Ad esempio, il senso interno animale sarà ancora discusso e la nozione troverà nuovi sviluppi a prescindere dalla teorizzazione che avevo trovato in Agostino: Leibniz, pienamente consapevole della portata teorica di quel che stava facendo, pone la questione dell'esistenza di un tipo di consapevolezza sensoriale distinta dal cogito che sarebbe appartenuta a tutti gli animali, umani inclusi. Leibniz chiamò questo tipo di sensazione 'appercezione', inventando una parola per una facoltà che avrebbe avuto lunga vita in psicologia e in filosofia"[1].

Qui pare che il problema sia quello dibattuto da sempre: non solo, superficialmente, chiedersi se c'è un interno e un esterno in noi, e dove sia questa "soglia" che li distingue, o che entità abbia, che qualità e come potremmo individuarla, ma, più a fondo, se davvero in tutte le questioni della nostra esistenza, compresi i sensi (i quali l'esistenza rendono *materia* – provocazione bella e buona, questa), la Natura dentro la quale ci troviamo sia più simile a un intervallarsi di note su un pentagramma, una sinfonia che enumera un sentimento e un silenzio tra un *tic tac* e l'altro, oppure se abbia la densità di un grande secchio di colla, in cui tutto è copia della coscienza, come la delicata pressione di una carezza su una guancia.
Ritornando alle conferenze con cui abbiamo iniziato, e alle loro bellissime contraddizioni, dopo la lettura di Heller-Roazen viene da chiedersi: quanto detto finora in estetica è un problema di linguaggio, cioè di parole inventate e

di parole tramontate? Come la mettiamo col sentire quello che, per la fisica, non dovrebbe essere sentito, tipo l'anima, i sentimenti, vivere? La questione, più che aperta, è da riscrivere. E con quale senso?

Note

[1] Marco Mazzeo, *Il tatto interno: intervista a Daniel Heller-Roazen*, "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", 7, 2 (2013). Disponibile su: http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/161 (ultimo accesso: 21 settembre 2024).

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 315-318
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0334

Andare per parchi artistici

Ivana Randazzo
Università degli Studi di Catania

Andare per parchi artistici (il Mulino, Bologna 2024) di Paolo D'Angelo apre ad un tipo di turismo paesaggistico-artistico. Un viaggio che attraversa l'Italia da Nord a Sud rivolto non solo a specialisti di estetica o storici dell'arte con i numerosi riferimenti alle opere e alla biografia di artisti e mecenati ma anche ad un pubblico più vasto che ha il solo interesse di conoscere zone dell'Italia spesso poco note, un viaggio che ha l'obiettivo di far vivere una nuova esperienza della natura. I viaggiatori seguendo minuziosamente le indicazioni stradali, riportate nel libro, relative ai maggiori parchi artistici italiani, caratterizzati da una forte presenza di opere d'arte e manufatti, saranno condotti a scoprire bellezze uniche del nostro territorio.

Nel viaggio, che ripercorre tutta l'Italia, dal Trentino fino a Gibellina cuore della Sicilia, non mancano collegamenti tra i vari parchi così come le differenze che li caratterizzano.

Come dichiara espressamente D'Angelo, il libro conduce ad incontrare opere d'arte di un genere diverso rispetto a quelle che si vedono all'interno di musei e gallerie perché queste si trovano all'interno di boschi, giardini, montagne e possono essere state realizzate con materiali particolari come foglie o rami. "L'arte comincia a trasferirsi nella natura […] Per noi la natura è innanzitutto paesaggio, cioè ambiente plasmato dall'uomo, dall'agricoltura e dall'architettura"[1].

I parchi artistici ci fanno entrare in contatto con il paesaggio e vivendolo lo si conosce. Al loro interno opere *site-specific* mostrano uno stretto e indissolubile legame con l'ambiente in cui sorgono: se venissero spostate in altri posti perderebbero spesso di significato.

La prima tappa tocca il cosiddetto Parco dei Mostri, il Sacro Bosco di Bomarzo, un modello esemplare di connubio tra arte e natura. Qui le sculture, magnifiche e grottesche, sembrano nascere e fuoriuscire direttamente dal terreno. Il suo ideatore, che inserì statue e architetture nel parco, fu Francesco Orsini (detto Vicino). Caduto a lungo in oblio, il parco venne riscoperto quando attorno agli anni '50 del '900 passò di proprietà diventando visitabile: "La complessità delle simbologie, la stranezza di molte sculture, la presenza evidente di un disegno complessivo al di là dell'apparente disordine hanno fatto sì che gli studiosi si sforzassero di trovare un

Figura 1. *Una scultura del Parco di Bomarzo* (XVI sec.)

filo conduttore in qualche testo dell'epoca, una guida che permettesse di decifrare i significati reconditi di un luogo che permane misterioso e affascinante"[2] [fig. 1]. Una bocca mostruosa, la bocca Tartarea nella quale si può entrare, un volto grottesco con un naso enorme e gli occhi fuoriusciti sembra "un invito a farsi inghiottire dalla fantasia"[3].

Dopo questo percorso rinascimentale misterioso e fantasioso, il viaggio da Nord a Sud fa tappa a Val di Sella in Trentino, vicino a Borgo Valsugana. Ad Arte Sella la tempesta Vaia del 2018 ha danneggiato molte opere, che hanno richiesto l'intervento di architetti oltre che di artisti (soprattutto nel giardino di Villa Strobele, che si trova a quota più bassa). Le opere più note, salendo per Malga Costa, sono la *Cattedrale vegetale* di Giuliano Mauri in cui natura e architettura dialogano insieme, *Kodama* (*Spirito dell'albero*) di Kengo Kuma in cui luce e ombre, spazi e vuoti richiamano all'estetica giapponese dell'artista, *Stanza per alberi* di Stefano Boeri o ancora lo zoo di animali (di Sally Matthews) che sbucano dalla vegetazione. Significativo è il contrasto tra i materiali organici e l'artificio umano, ne sono esempi "*Lo stilo*, una lunga asta cilindrica di metallo conficcata nello stagno, o *Infinito*, una lastra di acciaio stretta e lunga infissa in un prato"[4].

Il viaggio continua con un parco che si trova dentro un centro urbano, alla periferia di Torino: il PAV (Parco Arte Vivente), sorto su iniziativa di Piero Gilardi, artista vicino all'Arte Povera, noto per i *Tappeti-natura*, attento alla salvaguardia dell'ambiente. Un parco artistico che nasce come riqualificazione e bonifica di una zona industriale e che ha il compito di sensibilizzare su temi ambientali. Gilles Clément, noto per il suo 'terzo paesaggio', ha realizzato all'interno *Jardin-Mandala*, un giardino che rispecchia l'idea di *friche*, area dismessa, terreno incolto e abbandonato. Il parco è sede di installazioni permanenti e non. Scrive D'Angelo: "La tendenza dell'arte ambientale a sfociare nella cosiddetta bio-arte, cioè un'arte che impiega materiale biologico, utilizza processi naturali o manipola materiale organico, talora in collaborazione con gli scienziati, è testimoniata al PAV attraverso video informativi, spesso resoconti di performance e azioni che sono state promosse nell'ambito delle attività del parco"[5]. Sempre a Torino la Reggia di Venaria, uno dei siti culturali più visitati d'Italia, è un ottimo esempio di ripresa di edificio e giardino storico che dopo il periodo di splendore del Seicento e Settecento, divenne caserma e poi, dopo un periodo di abbandono, venne recuperata e aperta al pubblico nel 2007. Sono soprattutto le opere di Giuseppe Penone, rappresentante dell'Arte Povera, che popolano il giardino di Venaria Reale[6]. Il rapporto corpo-natura che si sviluppa spesso attraverso l'unione di materiali eterogenei prende forma in numerose opere come *Tra Scorza e Scorza* in cui bronzo e albero convivono pacificamente.

Sono ben quattro i parchi artistici che si trovano in Toscana: Fattoria di Celle, Parco Sculture del Chianti, Giardino di Daniel Spoerri e Giardino dei Tarocchi.

A Pistoia, si può visitare il parco artistico Fattoria di Celle, anch'esso straordinario per la sua unicità. A differenza di altri, si presenta come una collezione di arte ambientale che

nasce per volere di un collezionista, Giuliano Gori (caso simile quello del mecenate Presti a Fiumara d'Arte che però dona le opere al territorio). Artisti di fama internazionale hanno realizzato opere pensate per quel luogo specifico[7]. Secondo la filosofia di Gori, l'artista che veniva ospitato per il tempo necessario alla realizzazione dell'opera, mesi o anni, solo dopo aver conosciuto bene il territorio sarebbe stato in grado di realizzare la sua opera. All'ingresso si trova una opera di Alberto Burri, il *Grande Ferro Celle*, ma l'artista più presente nel parco è Robert Morris con cinque opere tra le quali il *Labirinto* in pietra, dove si alternano fasce orizzontali di colore verde e bianco.

Altro labirinto si trova vicino Siena, al parco Sculture del Chianti, una raccolta di sculture all'aperto, che tra i numerosi artisti internazionali coinvolti dà spazio ad artiste come Anita Glesta o Pilar Aldana-Méndez. Una opera che aiuta a riflettere sulla diversa condizione tra centro urbano e ambiente naturale è *Fuori dal sentiero battuto* di William Furlong: passeggiando lungo cubi metallici si possono sentire rumori provenienti dal traffico molto differenti dalla quiete della natura. A differenza dei labirinti che creano l'idea di chiuso e spaesamento, qui si trova il labirinto in vetrocemento (realizzato con materiale trasparente) di Jeff Saward, percorrendo cerchi ottagonali si giunge al centro dove si trovano una panchina in maioliche e uno specchio. Un altro labirinto, lo si incontra spostandosi a sud della Toscana sul monte Amiata all'ingresso del giardino di Daniel Spoerri creato negli anni '90. Il parco presenta oltre le opere dello stesso Spoerri come *Unicorni. Ombelico del mondo*, quelle di suoi colleghi-amici: "Il giardino, quindi, si presenta sotto le spoglie del tipico giardino d'artista, ma è anche una collezione di sculture all'aperto"[8]. A volte sono opere 'inquietanti' come quelli dell'artista Olivier Estoppey con i suoi animali minacciosi: ben 160 oche più grandi di quelle reali sono spaventate da tre grandi uomini incappucciati che le cacciano via battendo i tamburi, e dietro un albero un bambino terrorizzato anch'esso che abbraccia una papera. Ancora escono dai cespugli opere come il *Galletto e la mantide irreligiosa* o *Tin Tin l'elefante*. Come sottolinea D'Angelo, "nel giardino non bisogna guardare solo l'arte, ma anche il paesaggio"[9].

Sculture colorate e maestose sono le statue di Niki de Saint Phalle nel giardino dei Tarocchi. L'artista dopo aver visitato a Barcellona il parco Güell creato da Antonio Gaudì avverò il suo sogno a Capalbio realizzando questo giardino. Fondamentale l'incontro con Jean Tinguely con cui nascerà una intensa collaborazione. Tipiche le *Nanas*, sculture giganti e coloratissime[10]. All'interno del parco l'artista crea la Papessa, l'Imperatrice, il Mago, il Sole ecc..

Il viaggio prosegue in Calabria con un altro "giardino di artista": il Museo di Santa Barbara (MuSaBa), circondato da paesi dimenticati. Il parco sorge su un centro agricolo accanto ad un piccolo monastero che cadde in rovina ad inizio dell'800 quando venne abbandonato dai monaci. Quando vi si trasferirono, Nik Spatari (per lui luogo di nascita, Mammola, il paese accanto al parco) e sua moglie hanno avviato un lungo lavoro di bonifica e restauro invitando artisti internazionali che hanno realizzato opere come la *Fontana*, *Maschere*, *Onda*. Dagli anni '90 il parco si è arricchito principalmente di opere di Spatari. Tra le opere più celebri, oltre il labirinto, il grande drago in legno, luogo di attrazione per bambini (oggi smantellato) e la gigantesca lucertola di 10 metri tutta ricoperta di ceramiche colorate. La sua opera più nota è *Concetto Universale*, "una serie di raggi o frecce in cemento, giustapposte come canne d'organo, che lasciano filtrare tra l'una e l'altra la luce e il vento. Coloratissime, sono diventare l'emblema di MuSaBa"[11].

Il viaggio si conclude in Sicilia con Fiumara d'Arte, voluta da Antonio Presti e con Gibellina e il *Grande Cretto* di Burri.

Dalla *Finestra sul mare*, la grande cornice blu di Tano Festa (intitolata *Monumento per un poeta morto*), alla Piramide e al Labirinto, "Fiumara non può essere considerata una collezione di opere, perché Presti non ne rivendica in alcun modo la proprietà e insiste sulla loro destinazione pubblica"[12]. Sono tutte opere di grandi dimensioni che mostrano lo stretto legame arte e natura quelle che sorgono nella zona di Castel di Tusa dove si trova anche l'albergo

atelier le cui le stanze sono realizzate da numerosi artisti internazionali.

Tra gli artisti che hanno contribuito al parco "paesaggistico" di Fiumara d'Arte si ricorda Pietro Consagra, con la *Materia poteva non esserci*, artista fondamentale anche a Gibellina Nuova, città di arte contemporanea, con la sua porta di ingresso alla città[13]. Ma dal punto di vista artistico, il nome di Gibellina viene ricordato per una delle maggiori opere di Land Art presenti sul territorio italiano, il *Grande Cretto*: "L'opera di Burri mantiene uno stretto rapporto con quello che era il paese precedente al sisma, e non nega la tragedia e la morte, ma le incorpora"[14].

D'Angelo non solo incrocia simboli e analogie tra i parchi (ad esempio i labirinti o le piramidi), non solo percorre il viaggio mettendo in evidenza chiare analogie come la Bocca Tartarea di Bomarzo con quella della Papessa al giardino dei Tarocchi, non solo ricostruisce le biografie di artisti e mecenati mostrando le dinamiche che portano alla nascita di opere ma soprattutto riesce a risvegliare nel lettore una attenzione per la natura e il desiderio di viverla con rispetto, anche come luogo idoneo alla creazione di opere artistiche.

Note

[1] Paolo D'Angelo, *Andare per parchi artistici*, il Mulino, Bologna 2024, pp. 9-10.
[2] Ivi, p. 22.
[3] Ivi, p. 31. Opere fatte da artisti diversi come il gruppo delle tre Grazie, il Piazzale dei Vasi, il Piazzale delle Pigne o la Casa Pendente.
[4] Ivi, p. 42. "Il visitatore lascia Arte Sella più consapevole delle proprie responsabilità per l'ambiente", ivi, p. 45.
[5] Ivi, p. 57.
[6] "Fluido" è parola cara a Penone, affascinato dallo scorrere dell'acqua, del vento, dalle venature delle foglie. Qui il tema della fluidità è il filo conduttore.
[7] Spesso questi artisti "provengono dalla Land Art americana, ma realizzano opere che manifestano un transito verso un maggiore coinvolgimento con i luoghi", ivi, p. 73.
[8] Ivi, p. 94.
[9] Ivi, p. 104.
[10] A Stoccolma nel 1996 realizza Hon/Elle "una donna incinta, supina, ed è così grande che si può entrare al suo interno, passando per la vagina, e trovarci ambienti visitabili", ivi, p. 108. Realizzerà anche una linea di profumi e con il ricavato finanzia i lavori del giardino.
[11] Ivi, p. 125.
[12] Ivi, p. 143.
[13] *Stella d'ingresso al Belice*, 1981.
[14] Ivi, p. 148.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 319-323
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0335

Federico Zuccari e la professione del pittore

Sergio Rossi
La Sapienza Università di Roma

Se c'è una cosa che ho sempre criticato in coloro che presentano i libri dei colleghi è che molto spesso iniziano parlando (o scrivendo) piuttosto di sé stessi. Ma nel recensire il libro di Elisabetta Giffi *Federico Zuccari e la professione del pittore*,[1] non posso esimermi dal fare ciò che ho biasimato negli altri, perché l'assunto fondamentale del volume, tutto teso ad una sacrosanta rivalutazione dell'artista vadese e a sottolinearne la grande modernità nella strenua difesa della "professione" del pittore, io in qualche modo, almeno per quel che riguarda la sua attività di trattatista, lo anticipavo inascoltato (come correttamente riconosciuto dalla stessa studiosa) addirittura una cinquantina d'anni fa in una delle mie prime pubblicazioni.[2] In questo saggio sottolineavo come si continuasse in sostanza a trattare Zuccari come un trattatista poco originale, involuto e strettamente dipendente dalla dottrine tomistiche, limitando in tal modo le complesse matrici del suo pensiero, debitore sia della dottrina agostiniana del "lumen" sia di quella ficiniana dell'Amore. Ma soprattutto rimarcavo come nel tardo Manierismo, grazie anche al pensiero del nostro A., l'artista si pone come *transfuga di classe*, disconoscendo le proprie origini che definivo, forse con un eccesso di semplificazione, "piccolo borghesi", non però per identificarsi *sic et simpliciter* con il potere ma anzi per reclamare l'appartenenza ad un ceto privilegiato al di sopra delle classi, certo con tutta l'ambiguità che questa pretesa comportava, ma anche con la novità che essa portava con sé, perché i pittori non solo intendevano proporsi come intellettuali, ma anche come gli intellettuali *ad excellentiam*. E ricordo ancora come il compianto Ferdinando Bologna, cui ave-

CC BY ND

Figura 1. Cornelis Cort da Federico Zuccari, *La Giustizia premia la Virtù*, 1566. Amsterdam, Rijksmuseum. © Rijksmuseum.

vo fatto leggere la mia tesi appena discussa con Giulio Carlo Argan[3], pur apprezzandone l'impianto generale, tanto da dire che di tesi come la mia se ne discutevano due al secolo, per quanto riguardava Zuccari non aveva nascosto la sua ilarità di fronte al fatto che presentassi colui che riteneva appunto un tipico esponente dell'oscurantismo controriformista in una sorta di campione del concetto di "autonomia dell'arte" e di emancipazione della professione pittorica.

Purtroppo, fino a questo bellissimo saggio della Giffi, che getta uno sguardo del tutto nuovo sulla "figura morale e intellettuale di Federico, profondamente compromessa da una tradizione storiografica irriducibile nel perpetuarne un'immagine che non ha alcun riscontro storico", la situazione non è cambiata granché. E l'autrice porta avanti questa sua revisione, come suol dirsi, carte alla mano, perché innanzi tutto dimostra come lo Zuccari pittore e disegnatore, lo Zuccari teorico e trattatista e lo Zuccari instancabile propugnatore della "nobiltà" dell'arte pittorica non possano essere considerate entità diverse e lo fa rivalutandone innanzi tutto l'esperienza veneziana influenzata dai poligrafi Anton Francesco Doni e Pietro Aretino. Quindi soffermandosi suoi soggiorni fiorentini e soprattutto sulla sua partecipazione alla nascente Accademia del Disegno. Infine, per quel che riguarda Roma, collegando il suo "capriccio poetico" del palazzetto sul Pincio, oggi sede della Bibliotheca Hertziana, con la sua attività di fondatore dell'Accademia di San Luca.

E veniamo alle "carte". La prima da prendere in considerazione è un'incisione di Cornelis Cort *La Giustizia premia la virtù*, del 1566, (Amsterdam, Rijksmuseum, fig. 1) tratta da un'invenzione che Federico elaborò nell'ambito del programma iconografico per la decorazione della volta di Palazzo Grimani a Venezia: qui la Giustizia, raffigurata come una donna di veronesiana bellezza "tiene sospesa nella mano sinistra una bilancia mentre con la destra porge doni – un vaso, un bastone di comando, una corona, un sacchetto di monete – a un giovane barbuto che nella stampa è stato plausibilmente identificato con lo stesso Zuccari; alle spalle del protagonista è poi raffigurata una coppia di buoi e, sul lato opposto, un paesaggio con un contadino intento alla mietitura. Era la prima volta che Federico ricorreva alla metafora agreste e animale che rimarrà nel tempo a contrassegnare la sua rappresentazione del lavoro artistico". Fin

dai suoi esordi dunque il nostro A. insiste sul concetto del giusto premio da riconoscere alla fatica necessaria a coltivare la virtù, e nello specifico, la professione pittorica, che riprenderà poi addirittura a quarant'anni di distanza nel suo scritto d'arte più celebre e compiuto[4], come dimostra questo brano: "E di questa eccellenza la Pittura si deve lodare et aggrandire come hanno sempre fatto i giuditiosi e principali litterati, e sagi, e Prudenti Prencipi, Regi, et Imperatori, e Sommi Pontefici, i quali non solo prezzorno, et amorno questa nobil professione di Pittura, ma honororno et aggradirno molti de' professori di lei, con titoli di nobiltà, con insegne di cavalierati, con ricchissimi doni".

La seconda "carta" che prenderò in considerazione è *Il lamento della pittura*, una grande stampa in due rami pubblicata a Firenze nel 1579 [fig. 2] e che presenta una composizione allegorica estremamente complessa e per la cui descrizione rimando al testo della Giffi, che sottolinea come sciogliere l'intera gamma dei significati della stampa non sia "affare da poco, ma di certo la sua invenzione ha ben poco a che fare con le critiche che, inevitabilmente, seguirono allo scoprimento della cupola fiorentina e che diedero semmai l'occasione – come ebbe a confessare lo stesso pittore – per una prima elaborazione dei temi trattati nella *Porta Virtutis*: è invece la più letteraria di tutte le invenzioni zuccaresche e si rivolgeva non certo a un vasto pubblico ma a un gruppo di sodali che doveva ritrovarvi, sotto il velo dell'allegoria, i temi

Figura 2. Anonimo incisore da Federico Zuccari, Il *Lamento della Pittura*, 1579. Amsterdam, Rijksmuseum © Rijksmuseum.

delle proprie conversazioni "accademiche" intorno alla pittura e, con ogni probabilità, al paragone delle arti" e doveva dimostrare, in definitiva, la superiorità della pittura in quanto arte della mimesi e dell'oratoria che muove gli animi. "La capacità del pittore di tenere insieme in un'unica invenzione ben tre livelli narrativi, espandibili in teoria all'infinito, doveva quindi stare a rappresentare la capacità della pittura di compendiare ingegnosamente i propri temi in un unico quadro qualificandola come arte della vista, dello spazio e della simultaneità rispetto alla poesia, governata piuttosto dalle leggi del tempo". Ecco, dunque, un altro assunto che costituirà uno dei cardini dell'attività "socio-politica" di Zuccari come

fondatore della romana Accademia di San Luca e della sua attività teorica di trattatista. Ed ecco dimostrato ancora una volta "carte alla mano" come il nostro A., lungi dall'essere quel pittore freddo e noioso e decisamente inferiore al fratello Taddeo da un lato e quello scrittore astruso e rivolto al passato dall'altro che troppa storiografia ha dipinto per troppi anni, è stata invece una personalità che fin dai suoi esordi ha saputo portare avanti con straordinaria lucidità e capacità di resa stilistica la sua "missione" di strenuo difensore della "professione del pittore".

La terza "carta", anzi cartone, quello della *Porta Virtutis*, che costò addirittura a Federico un processo e l'esilio da Roma dal 1581 al 1583, è sicuramente il più celebre e controverso: di esso e del relativo dipinto di Domenico Passignano esposto l'8 ottobre del 1581 nella chiesa di San Luca all'Esquilino la Giffi fornisce un resoconto del tutto nuovo e pienamente condivisibile e che ribalta ancora una volta l'immagine di uno Zuccari astioso e polemico fino all'autolesionismo. Il cartone e il dipinto, nelle sue diverse versioni (molte delle quali autografe), come nelle stampe che ne seguirono "vedeva la Virtù perennemente impegnata nella lotta, sempre vittoriosa con Ignoranza, Invidia e le loro corti. L'invenzione morale stavolta non era destinata a una cerchia di dotti ma ai pittori romani convenuti nella chiesa del santo patrono. Così il dilettevole cedeva al ludico, il riferimento colto all'istruzione didascalica, mentre il registro espressivo si faceva apertamente comico-burlesco, calcato sulla rappresentazione caricaturale delle figure dei vizi che, in primissimo piano, sono i veri protagonisti della scena: Invidia, che si dibatte ai piedi di una Minerva-Virtù splendente e inespugnabile nelle sue armi a cui è riservato sempre un posto centrale; ai suoi lati, da una parte, il principe ignorante, detto da Zuccari 'Mida-Ignoranza crassa', consigliato da Adulazione e Persuasione, e dunque il biasimo, che getta fiamme dalla bocca, e i due gemelli parto della Maldicenza muniti di forbice, rasoio e stiletti e una lancia per tagliare e forare". Questo per così dire nel registro "basso" in primo piano, mentre in quello "alto" della Porta della Virtù, alle spalle di Minerva, compaiono le figure positive, le quattro virtù cardinali di Prudenza, Temperanza, Giustizia e Fortezza, due "Fame" alate e soprattutto le tre Grazie, a significare appunto come la Virtù si possa conquistare solo con lo studio che vince invidia e calunnia.

Ora voler legare un'invenzione così complessa e articolata a pure vicende contingenti e personali, come pure è stato fatto e si continua a fare, è sicuramente miope e lo sforzo della Giffi di inserire invece anche questo "capriccio" all'interno del percorso umano, teorico e professionale del nostro Pittore, che porterà alla fine alla nascita dell'Accademia di San Luca è sicuramente meritevole e devo dire anche perfettamente riuscito. In questo contesto va posta anche l'intensa opera di esaltazione e glorificazione della memoria del fratello portata avanti da Federico, non disgiunta mai,

però, da un altrettanto intenso desiderio di superamento della sua fama, per cui, quasi sempre, quando si ritrae accanto al fratello maggiore, e questo accade spesso, egli tende, contro ogni regola di buon senso, a raffigurarsi come suo coetaneo o addirittura come più anziano, quasi a voler evidenziare, anche figurativamente e attraverso l'età, i segni di un "superamento", appunto. In questo contesto un ruolo del tutto particolare assume la celebre serie di disegni sulla *Vita di Taddeo* eseguita da Federico intorno al 1590 e tutta incentrata sul binomio *Virtù* e *Fatica*, tema tra l'altro assai importate nella riflessione teorica del XVI secolo. Per Zuccari "la fatica è innanzi tutto quella intellettuale dello sforzo continuo di emulare i grandi modelli del passato; ma è anche la fatica fisica delle vessazioni e dei patimenti che bisogna sopportare per conquistare comunque una propria personalità artistica; e la fatica diviene spesso disagio e vera e propria sofferenza. La fatica, comunque, sia essa quella intellettuale, sia essa quella fisica costituisce la via stretta per il raggiungimento della virtù. Per raggiungere la virtù infatti Taddeo non esita a lasciare la patria e gli affetti, a sottoporsi a 'disagio' e 'servitù'. Ma accanto a questi elementi negativi ripetuti in continuazione (disagio, servitù, cure servili) sono indicate le corrispondenti virtù in grado di neutralizzare questi fattori: desiderio di gloria, amore per lo studio, e infine 'Ardir, Gratia, Fierezza, Arte e Disegno""[5]. Ecco altre "carte" dunque che completano il quadro delineato fin ora e che il libro di Elisabetta Giffi ricostruisce con grande impegno e direi anche passione. Naturalmente del volume ho potuto dare solo sporadici cenni, ma del resto, come ammoniva Maurizio Calvesi, la peggiore tentazione da evitare, nel presentare uno studio di altri autori, è quella di provare a farne il riassunto; tanto più in un saggio denso e complesso come questo che è solo da leggere dalla prima all'ultima pagina.

Note

[1] Artemide, Roma 2023.

[2] Sergio Rossi, *Idea e Accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccaro*, in "Storia dell'arte" n. 20, 1974, pp. 35-76.

[3] S. Rossi, *I problemi dell'ideazione e dell'imitazione nelle teorie d'arte del tardo manierismo*, da cui avrei presto tratto il saggio citato a nota 2.

[4] Federico Zuccari, *L'Idea de' pittori scultori et architetti, divisa in due libri*, Torino 1607; ripubblicata in Detlef Heikamp (ed.), *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, Firenze 1961.

[5] S. Rossi, *Virtù e fatica. La vita esemplare di Taddeo nel ricordo "tendenzioso" di Federico Zuccari*, in Bonita Cleri (ed.), *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, Atti del Convegno (S. Angelo in Vado 1994), Milano 1997, pp. 53-69.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 325-327
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0336

L'arte che salva: note intorno al volume "1624. Rosalia, la peste e i pennelli" di Francesco Paolo Campione

Valentina Certo
Università degli Studi di Messina

1624. Rosalia, la peste e i pennelli, ultima fatica di Francesco Paolo Campione, è il primo volume, edito da *Kalós* (Palermo), che inaugura la nuova "Rivista di arti e culture". Un libretto agile, dalla grafica accattivante e di piacevole lettura che racconta come tra la sofferenza e l'angoscia generale per l'imperversare della peste, Rosalia ha conquistato il cuore dei palermitani, diventando uno dei simboli più potenti e sentiti della città. È la storia di Rosalia ma anche dell'arte che "ha vinto sulla morte" (p. 94).

Di notevole interesse è il *Prologo*, preambolo alla vicenda: una ricostruzione dettagliata, sia dal punto di vista storico, che delle fonti letterarie, della genesi del contagio. Nella primavera del 1624, a Palermo, giunge da Tunisi una nave, carica di prigionieri liberati e di beni preziosi, il cui approdo avrebbe segnato l'inizio di una catastrofe. Campione, professore di Museologia e Storia del collezionismo, nonché di Storia dell'arte moderna all'Università degli Studi di Messina, si sofferma sull'importanza delle opere d'arte, degli oggetti preziosi, rari e di valore, trasportati su quella nave, motivo per cui, nonostante ci fossero le avvisaglie di un possibile "morbo" a bordo, la nave viene lasciata entrare nel porto di Palermo, dopo aver fatto scalo a Trapani. La maggior parte di questi beni erano destinati al viceré Emanuele Filiberto di Savoia che non avrebbe mai rinunciato all'ostentare lusso e regalità, tanto che "intraprendere quel viaggio era di gran lunga più importante del rischio di una diffusione globale dell'epidemia" (p. 8).

Tra gli schiavi, che finalmente avrebbero abbracciato nuovamente le loro famiglie, dopo un lungo periodo in Nord Africa, e l'arte, viaggiava, silente anche la peste. Il capitolo *Xenopsylla cheopis*, espone un susseguirsi di concitate vicende. In poco tempo, la malattia, causata dalla *Yersinia pestis*, divampò e, nelle settimane successive, il numero dei contagiati aumentava a dismisura, difatti "si accatastavano i cadaveri degli appestati" (p. 5) in ogni angolo del centro cittadino. Il clima era di estremo dolore: "la quotidianità della vita aveva ceduto il passo alla banalità della morte" (p. 6).

Pensieri di morte e la caccia serrata all'untore, facevano da sfondo a un altro "arrivo" che stava per sconvolgere gli eventi: negli stessi giorni dello sbarco della nave tunisina, una nave, proveniente da Genova, giungeva a Palermo; a bordo c'era Antoon van

CC BY ND

Figura 1. Antoon van Dyck, *Madonna del Rosario e Santi*, Palermo, Oratorio del Rosario a San Domenico (1625-28)

Dyck, richiamato sempre dal viceré. In città, come si legge nel capitolo *La madre delle Muse,* avrebbe anche incontrato Sofonisba Anguissola, "la pittrice che aveva avuto la ventura d'abbracciare in una sola, lunghissima esistenza Rinascimento, Manierismo e Barocco" (p. 36).

Van Dyck era ignaro di ciò che stava realmente accadendo, non immaginava che "i suoi pennelli" avrebbero salvato "la città che l'aveva accolto" (p. 4). Il pittore di Anversa, giunto per la commissione del ritratto di Emanuele Filiberto di Savoia, trovò una Palermo stimolante dal punto di vista artistico, ma anche una città in cui regnavano morte e disperazione, e un popolo che si rivolgeva alle Patrone della città – Sant'Oliva, Santa Cristina, Santa Ninfa e Sant'Agata – sentendosi inascoltato. C'era bisogno di un'ancora di salvezza, che fu identificata in Santa Rosalia, una giovane vissuta a Palermo parecchi secoli prima, nel Medioevo, e invocata contro le epidemie.

Su Santa Rosalia non si hanno notizie certe: si tramanda che appartenesse al casato dei Sinibaldi e, nata a Palermo probabilmente intorno al 1130, da piccola visse in ricchezza nella casa paterna. Rosalia, educata a corte, secondo la tradizione, divenne anche damigella della regina. Si racconta che, non volendo accettare un matrimonio lasciò gli agi per abbracciare la fede. Alle nozze preferì la vita ascetica e visse per anni, come eremita, in una grotta in Santo Stefano Quisquina, dedicandosi soltanto alla preghiera e all'amore verso Dio. Tornata a Palermo, trascorse il resto dei suoi giorni in un'altra grotta sul Monte Pellegrino, dove morì, a quarant'anni, nel 1170. I suoi resti non erano mai stati ritrovati. Singolare è il racconto di Campione della primavera e dell'estate del 1624: seguendo le cronache e le testimonianze del tempo (sia documentarie che artistiche) di quei giorni fragorosi, espone in maniera vivida come Santa Rosalia abbia, in poco tempo "sostituito" il culto delle altre Sante Protettrici, sconfiggendo il terribile flagello. Tra sogni premonitori e miracoli, nel mese di luglio, durante fervorosi scavi, sul monte Pellegrino vennero ritrovate delle ossa: i cittadini di Palermo ebbero dubbi, erano di Santa Rosalia. "Quello che era ritornato dal buio non poteva che essere il corpo santo tanto desiderato" (p. 62).

Il capitolo *Negli abissi, a caccia di tesori* prosegue scandagliando le testimonianze relative al processo, e alla commissione di esperti che fu proposta dopo il ritrovamento delle ossa, offrendo al lettore uno spaccato nitido delle vicende del tempo e presentando un personaggio cruciale: l'arcivescovo di Palermo Giannettino Doria. Occorreva adesso "ridare un volto a Rosalia" (p. 72).

Restituire una forma, attraverso l'arte, l'ultimo capitolo, segue la nascita e la codificazione dell'iconografia di Rosalia attraverso la rilettura di numerose opere (dipinti, xilografie, acqueforti) e si sofferma su come grazie all'arte, soprattutto alla pittura di Antoon van Dyck, fu dato un volto alla Santa che divenne eterno. Una delle opere più suggestive *La Madonna del Rosario e Santi*, [fig. 1] che van Dyck dipinse per l'oratorio del SS. Rosario in San Domeni-

co, a Palermo, è emblema dell'arte che "può sconfiggere nel segno della bellezza e della purezza del colore" (p. 91) anche il male.

Il volume di Campione, da sempre interessato anche alla dimensione estetico-simbolica dell'opera d'arte e alle sue componenti storiche e documentarie, si configura come un importante tassello per ripercorrere le tappe che hanno portato alla nascita di questa grandiosa devozione che infiamma Palermo da secoli. Ancora oggi, così come nel XVII secolo, Santa Rosalia è fonte di ispirazione per numerosi artisti che si confrontano con questa iconografia immortale utilizzando svariate tecniche e attualizzando un culto che, attraversando il dolore e la gioia, ha radici antiche: camminando tra le vie della città si possono ammirare notevoli opere di *street art* che vanno a riqualificare e decorare il tessuto urbano.

Francesco Paolo Campione, *Rosalia, la peste e i pennelli. "Kalós, rivista di arti e culture"*, Nuova serie (2024). Vol. 1, Edizioni Kalós, Palermo, 2024, pp. 104, ill. - € 15,00

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 329-332
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0337

Carlo Maratti tra la magnificenza del Barocco e il sogno dell'Arcadia: la straordinaria opera di Stella Rudolph e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò

Valeria di Piazza
Accademia di Belle Arti di Palermo

Il 7 ottobre 2024 nella Sala della Clemenza di Palazzo Altieri con l'ABI (Associazione Bancaria Italiana) si è svolta la presentazione dell'attesissimo volume *Carlo Maratti (1625-1713) tra la magnificenza del Barocco e il sogno dell'Arcadia. Dipinti e disegni* di Stella Rudolph e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò. La monografia è uscita a firma di Stella Rudolph, studiosa anglosassone massima specialista dell'argomento, scomparsa nel 2020, per i dipinti e di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, specialista di grafica di fama internazionale, per i disegni. Nella monografia viene analizzata la produzione del più famoso protagonista del panorama artistico a Roma nella seconda metà del Seicento attraverso le duecentocinquantuno opere autografe, senza contare le repliche, accompagnate da più di ottocento disegni preparatori. Un libro atteso da più di trent'anni, più volte annunciato da Stella Rudolph, non ancora terminato al momento della scomparsa della stessa, fermo in uno stato di grande abbozzo incompiuto, che evidenzia chiaramente la straordinaria capacità di disegnatore di un poliedrico artista che acquisì una grandiosa fama nella sua lunga vita non solo a Roma, grazie al mecenatismo di vari pontefici, tra cui Clemente X Altieri (1670-1676), ma anche in Italia e all'estero, allargando la sua clientela ai maggiori regnanti d'Europa, da Luigi XIV agli Asburgo e ai "milordi" inglesi, che gli chiesero di essere immortalati in abiti eroici, vestiti all'antica o in abiti moderni, inaugurando una moda che giunse sino a Pompeo Batoni (1708-1787).

Il libro, edito dalla Ugo Bozzi Editore, arricchito dall'apparato fotografico a colori di grande qualità e ad alta risoluzione, presenta un impianto della monografia tradizionale: il primo volume contenente saggi riguardanti le varie tipologie di attività dell'artista – dalle pale a soggetto sacro, a quella di figurinista nelle nature morte, fino alla ritrattistica e alle opere a soggetto mitologico legate all'Arcadia – il secondo contiene le schede di tutte le opere a tutt'oggi note e l'ampia bibliografia. Per i saggi la seconda autrice, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, e l'editore Bozzi hanno scelto di ripubblicare i vari articoli della Rudolph scritti nel 1977, 1979, 1986 e 1992, aggiornando la bibliografia nelle note, ancora molto validi sia sotto il profilo scientifico sia per la rivalutazione di questo grande artista. Le schede dei dipinti ripropongono quelle redatte dalla Rudolph

CC BY ND

Figura 1. Carlo Maratti, *Madonna del Rosario e Santi*, Palermo, Oratorio del Rosario a Santa Cita (1695).

con aggiunte e aggiornamenti bibliografici a cura di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, la quale ha curato interamente il ricco apparato dei numerosissimi disegni preparatori, elemento fondamentale per un artista di formazione accademica quale fu Carlo Maratti, e che rappresenta la parte più nuova del libro. Attraverso l'analisi dello smisurato *corpus* di disegni autografi giunti sino a noi, oltre 2000 fogli, divisi tra la Real Academia de Bellas Artes di San Fernando di Madrid, il Kunstmuseum di Düsseldorf, la Royal Library di Windsor nei fondi più cospicui, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò ha ricostruito il ruolo e l'incidenza dell'artista nella Roma di fine Seicento, allargando il suo campo di azione. Emerge, in tal modo, una figura poliedrica di progettista di sculture, ritrattista di persone a lui vicine e di famiglia, ed infine – vera novità – disegnatore di suppellettili d'arte decorativa, soprattutto argenterie.

Dal libro emerge quanto già noto alla critica dell'attività svolta nei suoi anni giovanili evidenziato da Silvia Ginzburg nel 2013, , atti del convegno *Maratti e l'Europa*, e attraverso le sue opere lo sviluppo della sua produzione, a torto definita soltanto "classicista", capace di aggiornare e maturare il suo stile anche in relazione ai maggiori artisti del suo tempo. Da un giovanile venetismo, derivato dai dipinti di Tiziano visti nelle Marche, ai contatti a Roma con la poetica di Andrea Sacchi di formazione classicista, suo maestro, che lo rendono sensibile al colorismo veneto, l'applicazione al disegno e all'antico. Quindi, la lezione dei Carracci, ma anche gli stimoli che dominavano a metà del Seicento a Roma, Barocci e la poetica degli "affetti", Bernini, Lanfranco e la luce di Correggio, Pierfrancesco Mola, Pietro da Cortona, fino al raggiungimento della piena maturità nel settimo decennio del Seicento. Fu tuttavia solo dopo la morte di Cortona (1669) e Bernini (1680), che divenne il vero protagonista della pittura del tardo Seicento a Roma e in Europa. La capacità di "eclettico" lo avvicina a Raffaello, modello di partenza nella sua genealogia artistica, gigante artistico che aveva la stessa capacità di assimilare vari linguaggi e fonderli in uno straordinario stile, sempre arricchito dalla ricchezza disegnativa cui Maratti dà sempre estrema importanza come il suo celebre conterraneo Raffaello.

La monografia mette in luce la complessa personalità di questo poliedrico artista, comunemente definito come il pittore "dolciastro" di Madonne e Sacre famiglie, tanto da essere appellato dai suoi contemporanei "Carluccio delle Madonne", ma autore, invece, delle più belle pale d'altare delle principali chiese barocche romane (S. Maria del Popolo, S. Maria in Montesanto, SS. Ambrogio e Carlo, S. Andrea al Quirinale, S. Maria in Vallicella, S. Pietro in Montorio) e in Italia, tra queste la pala in Ancona e la *Madonna del Rosario* per l'oratorio di Santa Cita a Palermo [fig. 1].

Un altro aspetto rilevato dalla monografia è la sua grande capacità quale ritrattista, come dimostra una delle sue più celebri opere del genere, come quello di Gaspare Marcaccioni, il

computista dei Barberini, ben descritto da Bellori e riemerso di recente: ritratto che volutamente è stato inserito nella copertina dei due volumi.

Ma Carlo Maratti non fu solo un pittore "classicista", come ce lo ha voluto tramandare Giovanni Pietro Bellori, il maggiore teorico del Seicento a Roma, che nella sua visione idealista disdegnava le "arti minori", dilungandosi invece molto sulle opere pittoriche, a carattere sacro e colto, non riportando l'attività dell'artista come inventore di modelli per oreficerie. Tra i disegni per le molte argenterie viene dato risalto ai grandi modelli, custoditi a Chatsworth presso la collezione del Duca di Devonshire e in altre collezioni europee, per i piatti operati dai più rinomati orafi romani del tempo, donati annualmente dal cardinal Lazzaro Pallavicini al Granduca di Toscana tra il 1682 e il 1686, pienamente barocchi nella ricca ornamentazione [fig. 2]. Questo aspetto così rilevante è stato rimarcato dalla presenza nel risvolto della copertina che contiene i due libri, proprio ad uno di questi grandi modelli, sottolineando così la novità aggiunta in questo libro della poliedrica personalità di Maratti.

Il volume presenta delle novità rispetto alle schede redatte dalla Rudolph, aggiornate nella bibliografia, come *Bacco e Arianna*, in collezione inglese che la Prosperi Valenti Rodinò inserisce come opera giovanile ancora acerba, che la Rudolph attribuiva al modesto Niccolò Berrettoni (1637-1682), ma di cui è emersa dopo il restauro la qualità e la componente veneteggiante. Un'altra aggiunta al catalogo dell'artista della sua produzione più matura intorno dagli anni '90 del secolo è una splendida *Adorazione dei magi* rintracciata dalla stessa autrice nella collezione della Banca d'Italia a Roma.

Come evidenzia la Prosperi Valenti Rodinò la maggior parte dei disegni analizzati nel secondo volume costituiscono un corredo essenziale per le schede dei dipinti, tanto che è possibile ricostruire, in tal modo, le tappe della genesi delle opere e delle invenzioni del Maratti. Dai primi schizzi rapidi e incisivi realizzati a penna o matita, ai modelli definitivi da presentare al committente, più puntuali e dettagliati, che spesso venivano dati ai numerosi collaboratori, che dovevano dipingere pale, ritratti, repliche richieste continuamente da committenti di tutta Europa. Ma oltre ad aver definito la scena generale di un'opera, Maratti metteva a fuoco ogni dettaglio con una cura maniacale: pose, torsioni e muscolature delle figure, mani, piedi, gambe, teste. Disegni a cui si sommano i più noti studi di panneggi, realizzati su grandi fogli di carta colorata, spesso azzurra, tanto lodati dal Bellori. Vanno infine menzionati i disegni per modelli per le sculture e quelli d'occasione, con composizioni di dotto significato allegorico, destinati ad illustrare componimenti poetici o encomiastici di poeti suoi amici, come il Marchese del Carpio (1629-1687).

Figura 2. Carlo Maratti, *Studio per il piatto di San Juan: Papa Pio V incorona Cosimo I Granduca di Toscana*, Madrid, Real Academia de San Fernando (1686).

L'aspetto stimolante di questa pubblicazione è che lo studio sui dipinti di Maratti e sui suoi disegni vuole essere non un punto d'arrivo ma un punto di partenza, come documenta l'ultimo capitolo dedicato ai progetti per gli allievi, che rivela il modo di procedere all'interno della sua bottega, rivendicando a sé l'invenzione, perché dava massimo riconoscimento al disegno, espressione diretta dell'idea. Da vero

manager d'impresa sapeva coordinare il lavoro degli allievi per il tanto lavoro richiesto che non poteva concludere da solo, da avvicinare oggi al moderno concetto di *copyright*.

Stella Rudolph - Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti (1625-1713) tra la magnificenza del Barocco e il sogno dell'Arcadia. Dipinti e disegni*, Ugo Bozzi Editore, Roma 2024.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 333-337
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0338

Mappa-mondo. Dieci paesi siciliani tra memoria storica e interpretazione contemporanea

Giuseppina Gullo
Accademia di Belle Arti di Palermo

Il paesaggio da noi conosciuto come naturale
è in realtà stato plasmato dall'uomo:
è natura cui la cultura ha impresso le proprie forme,
senza però distruggerla in quanto natura.[1]

Mappa-mondo. Fotografie di dieci paesi in Sicilia è un progetto artistico e documentario che si colloca al confine tra la memoria storica e l'interpretazione contemporanea del paesaggio siciliano. Ideato da Sandro Scalia e curato da Roberta Valtorta, il progetto vincitore del Bando del MUR Strategia Fotografia 2023, promosso dalla Direzione Generale Creatività contemporanea del Ministero della Cultura, coinvolge sei artisti – Giorgio Barrera, Martina della Valle, Sebastiano Raimondo, Moira Ricci, Sandro Scalia e Maria Vittoria Trovato – e si avvale della collaborazione tra l'Accademia di Belle Arti di Palermo e Palazzo Butera. L'obiettivo principale è offrire una lettura dei paesi siciliani che, pur ancorata alla tradizione della rappresentazione cartografica e pittorica del XVIII secolo, si spinge oltre per esplorare le trasformazioni e le dissonanze del paesaggio urbano e rurale. Il titolo *Mappa-mondo* esprime l'intento di costruire una "mappa mentale" del territorio, in cui ogni scatto fotografico diventa un punto di incontro tra passato e presente, tra luoghi diversi, tra ciò che realmente *è* e ciò che *non è*.

Il libro[2], curato da Roberta Valtorta, è un'indagine sul rapporto tra memoria e paesaggio, una riflessione ampia che segnala come la storiografia del paesaggio dovrebbe coinvolgere in maniera decisa tutte quelle tecnologie dell'intervento che si affacciano sul contemporaneo. Questo progetto, centrato su dieci paesi siciliani storicamente legati alla famiglia Branciforti – Mazzarino, Santa Lucia, Pietraperzia, Niscemi, Barrafranca, Grammichele, Butera, Raccuja, Militello, Scordia –, si propone come un'indagine profonda del territorio, focalizzata sulla memoria e sull'identità collettiva di questi luoghi. Nelle parole di Umberto De Paola, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, "l'immaginario diventa luogo dell'interpretazione"[3] suggerendo come la rappresentazione del paesaggio sia sempre in bilico tra realtà e costruzione immaginativa, portando in luce nuove verità dei luoghi e delle loro figurazioni.

Partendo dall'osservazione diretta delle mappe settecentesche

Figura 1. Palermo, Palazzo Butera, Sala dei Feudi. © G. Gullo; Figura 2. Giorgio Barrera, *Pietraperzia*, 2024; © G. Barrera; Figura 3. Moira Ricci, *È in gioco la verità*, *Pietraperzia*, 2024. © M. Ricci.

di Palazzo Butera [fig. 1], allestite temporaneamente nel 2018 ad altezza uomo (erano collocate originariamente come sovrapporte) durante il cantiere di restauro di Palazzo Butera ad opera della famiglia Valsecchi, è possibile riconoscere in questi manufatti storici non solo un simbolo del potere aristocratico dei Branciforti, ma anche una chiave per interpretare i mutamenti contemporanei del territorio. Siamo così davanti a una mappa concettuale di territori in cui si intrecciano potere, storia, trasformazione e fantasia. Il progetto diventa una lente per osservare una porzione di mondo e riconsiderare l'interazione complessa tra il passato e il presente, in un dialogo costante che permette di scoprire nuove strutture visuali. I sei fotografi avviano una campagna fotografica che va oltre un progetto di documentazione tradizionale ma diventa una ricerca aperta e sperimentale. Ne emerge una idea di paesaggio come costruzione soggettiva, in cui la fotografia non si limita a osservare, ma diventa strumento per reinventare e reinterpretare, restituendo ai luoghi un'identità molteplice e in continuo divenire.

Fondamentale nella dissertazione è il contributo di Claudio Gulli che con la piena libertà d'interpretazione offre profondità all'analisi e riporta il progetto alle sue radici storiche e teoriche. Le mappe settecentesche di Palazzo Butera, cuore visivo e simbolico, offrono una visione idealizzata della Sicilia, presentandola come un territorio ordinato e dominato, una "geografia del potere" pensata per celebrare la famiglia Branciforti. Gulli riconduce questo ideale alla sua funzione di rappresentazione del dominio e dell'ordine. E grazie alla storia si comprende maggiormente il valore delle mappe di Palazzo Butera come punto di partenza per una riflessione più ampia sulla costruzione culturale del paesaggio e sul ruolo della fotografia nel decostruire visioni consolidate. Il progetto collettivo invita lo spettatore a riflettere non solo sul significato della rappresentazione cartografica, ma anche sulla condizione contemporanea dei luoghi, sulle memorie che essi custodiscono e

Figura 4. Martina Della Valle, *Di ricotte e altre cose (Teatrino)*, 2024, © M. Della Valle; Figura 5. Sandro Scalia, *Militello, Parco Archeologico, Santa Maria la Vetere*, 12 giugno 2024. © S. Scalia.

sulle storie che continuano a raccontare.

Nel corso dei secoli, la fotografia si è consolidata come fonte primaria di conoscenza, un linguaggio visivo attraverso il quale accediamo alla realtà. La fotografia dunque è uno *strumento* di osservazione. Vilém Flusser ci parla di come "la fotografia […] fu inventata nel XIX secolo per ridare magia ai testi, ancorché i suoi inventori potessero esserne consapevoli. L'invenzione della fotografia è una svolta storica decisiva proprio come l'invenzione della scrittura lineare"[4]. Nel tempo, la fotografia evolve da semplice mezzo di documentazione a strumento capace di mettere in discussione le rappresentazioni idealizzate del passato, permettendo di riflettere sulla dicotomia tra l'ordine ideale delle antiche mappe e la realtà spesso caotica e stratificata del presente. L'obiettivo si sposta dalla "comprensione dei microcosmi contemporanei"[5] alla ricerca "dell'originale perduto"[6] passando inevitabilmente attraverso l'interpretazione soggettiva.

Le opere dei sei artisti coinvolti nel progetto *Mappa-mondo* si intrecciano in una narrazione complessa che esplora la relazione tra il paesaggio siciliano e il nostro modo di comprenderlo. Ognuno di loro, con il proprio linguaggio, è coinvolto nell'indagine collettiva mettendo in discussione la possibilità stessa di una rappresentazione "vera" del territorio. Questo dialogo tra pratiche diverse è ciò che rende il progetto profondamente stratificato e ricco di tensioni critiche.

Giorgio Barrera [fig. 2] e Moira Ricci [fig. 3] si muovono su percorsi paralleli, entrambi interrogando le convenzioni visive e decostruendo le strutture tradizionali della raffigurazione. Barrera, attraverso il suo polittico, gioca con le regole prospettiche e le aspettative visive del pubblico, creando un paesaggio che risulta sia riconoscibile che artificiale. L'uso dell'intelligenza artificiale e del collage digitale amplifica la percezione di una realtà frammentata, dove ogni tentativo di sintesi si rivela vano. Ricci, dal canto suo, porta questa riflessione all'estremo, eliminando completamente il gesto fotografico tradizionale e affidandosi a immagini mediate da Google Street View e manipolate digitalmente. La sua opera diventa così una potente metafora dell'intervento umano sul paesaggio, un gioco di costruzione e decostruzione che richiama la tensione tra il

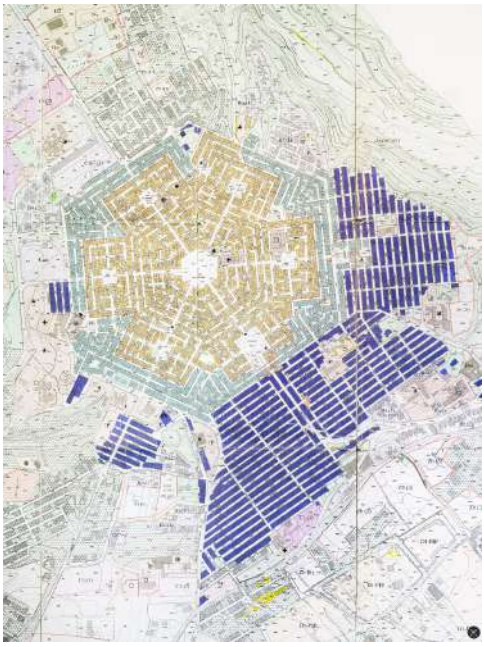


Figura 6. Sebastiano Raimondo, *04-T45_199, Butera, via Aromatario*, 17 maggio 2024, © S. Raimondo; Figura 7. Maria Vittoria Trovato, *Grammichele*, 2024. © M. V. Trovato.

bisogno di radici storiche e la perdita di identità. In entrambi i casi, la tecnologia non è solo uno strumento, ma una protagonista che ridisegna i confini tra vero e falso. A questa riflessione si contrappone il lavoro di Della Valle [fig. 4], che cerca nel dettaglio antropologico un filo conduttore capace di attraversare il tempo. La ricotta diventa nelle sue immagini il simbolo di una Sicilia che resiste, un legame con il passato e un presente che rischia di perdere le tracce della propria cultura materiale. In bianco e nero, le sue fotografie si distaccano dal realismo documentario per trasformarsi in frammenti di memoria, evocando la poesia dell'ordinario. Anche in questo caso, il paesaggio non è un contesto neutro, ma uno spazio simbolico in cui si intrecciano storie, tradizioni e trasformazioni. Scalia [fig. 5] e Raimondo [fig. 6] adottano un approccio più radicato nell'osservazione diretta, con esiti che dialogano in modo critico con la tradizione del reportage fotografico. Scalia costruisce una narrazione che riflette la tensione tra l'armonia del passato e il caos del presente. Il suo sguardo, tuttavia, non cede al sentimentalismo: le sue immagini, rigorose e sistematiche, offrono un realismo che invita a riflettere sul disordine contemporaneo senza cercare consolazioni. Raimondo, invece, intreccia la memoria visiva con la cultura, lasciandosi ispirare da rappresentazioni storiche e letterarie dei luoghi. Le sue porzioni di vedute rivelano un'attenzione che sottolinea la fragilità del paesaggio contemporaneo, sospeso tra ciò che è stato e ciò che è ormai perduto. Maria Vittoria Trovato [fig. 7] chiude idealmente il cerchio con un'opera che combina astrattismo e critica sociale. Le sue mappe urbanistiche, caratterizzate da colori pastellati e geometrie ordinate, si contrappongono alle immagini di territori devastati da un'urbanizzazione incontrollata. L'ironia visiva che emerge dal contrasto tra il progetto e la sua realizzazione evidenzia l'ambiguità del concetto di "pianificazione", rivelando quanto il paesaggio, più che uno spazio fisico, sia una costruzione culturale sempre aperta a interpretazioni.

Valtorta chiarisce subito l'intento del progetto che si sviluppa come "un'archeologia falsa"[7], ovvero come un ritorno sui luoghi del

passato per reinterpretarli e trasfigurarli, secondo un approccio che "attiene al nostro immaginario infantile e più profondo"[8] e che si svela in un gioco di intersezioni tra ciò che è stato e ciò che è immaginato. Valtorta, citando Augustin Berque, spiega che il paesaggio esiste attraverso la mediazione culturale, diventando un prodotto di significati simbolici che ne modificano la percezione. Non è solo un luogo fisico, ma una costruzione mentale influenzata da processi culturali

Questo è precisamente ciò che emerge dal lavoro degli artisti coinvolti: trasformano il paesaggio siciliano in una costruzione mentale, un mediatore culturale che va oltre il dato fisico per acquisire significati sociali, storici e simbolici. Attraverso le loro opere, gli artisti superano il grado zero del paesaggio per proiettare su di esso una serie di interpretazioni collettive e individuali. Ogni fotografia diventa così una sorta di crocevia, in cui convergono le memorie personali e le storie locali, le tradizioni visive e le emozioni suscitate dall'osservazione di questi luoghi. L'approccio del libro è potente per la sua capacità di creare un discorso interdisciplinare che arricchisce la comprensione delle opere, offrendo al lettore una chiave di lettura oltre la semplice visione delle immagini. Sul piano visivo la visione contemporanea di questi luoghi, che emerge dalle opere, apre uno spazio di riflessione sul concetto stesso di mappa come costruzione, proponendo una rilettura che oscilla tra l'omaggio e la critica, tra la conservazione e l'innovazione.

Le immagini evidenziano la tensione tra realtà e fantasia, suggerendo che il paesaggio siciliano, come ogni territorio, è un organismo vivo, plasmato dalla storia, dalle dinamiche sociali e dalle percezioni individuali. I testi introduttivi non sono semplici descrizioni, ma strumenti interpretativi che rivelano la complessità dei temi e delle tecniche utilizzate, offrendo una lettura unitaria e rispettando le poetiche individuali. Emergono così modalità diverse ma coese di rappresentare il "groviglio intricatissimo di segni"[9] che è il paesaggio contemporaneo in opposizione al rigoroso ordine delle mappe di Palazzo Butera.

Il libro si delinea come un invito a rileggere la Sicilia non solo come geografia, ma come una narrazione in continuo mutamento. La forza di Mappa-mondo risiede proprio in questa capacità di non offrire risposte definitive, ma di aprire spazi di riflessione sul ruolo della fotografia come strumento critico e sul paesaggio come luogo dell'incontro tra sguardo e pensiero.

Bibliografia

Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Volume II, Napoli 1973; Vilém Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Torino 1987; Luigi Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Macerata 2021; Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino 2011; Roberta Valtorta (a cura di), *Mappa-mondo. Fotografie di dieci paesi in Sicilia*, Milano 2024.

Note

[1] Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Volume II, Napoli 1973, p. 79.
[2] Roberta Valtorta (a cura di), *Mappa-mondo. Fotografie di dieci paesi in Sicilia*, Milano 2024.
[3] Umberto De Paola, in *Mappa-mondo*, cit., p. 7.
[4] Vilém Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Torino 1987.
[5] Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino 2011.
[6] Luigi Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Macerata 2021.
[7] Umberto De Paola, in *Mappa-mondo*, cit., p. 7.
[8] *Ibidem*
[9] A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., p. 372.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto III (2024) - pp. 339-342
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0339

Genealogie della materia nella poetica di Rosario Bruno. Recensione a Sandra Tornetta, *Rosario Bruno. Elogio del frammento*

Giuseppe Cipolla
Accademia di Belle Arti di Palermo

Questo agile ma esaustivo volume, edito da Edizioni Caracol di Palermo (2024), che sapientemente Sandra Tornetta conduce alla riscoperta di un artista poliedrico e significativo del panorama novecentesco siciliano approda nell'editoria di settore nel momento più favorevole degli studi riguardanti la cultura figurativa siciliana, in concomitanza con la recente nomina di Gibellina quale prima capitale italiana dell'arte contemporanea per il 2026. Affrontare il percorso di un artista come Rosario Bruno, che ha operato principalmente in piccoli centri (Siculiana, Sciacca) attraversando anni difficili e mantenendosi – pur potendo – lontano dalle logiche del mercato, significa guardare con piglio sensibile e ampia veduta critica una problematica essenziale per comprendere gli sviluppi della grande storia dell'arte. Artista "sciasciano", potremmo dire. Specie se lo inquadriamo in quel gioco di riflessi della "coscienza dei luoghi" e delle "genealogie delle forme" che dal microcosmo periferico si riflette, a uno sguardo acuto, nel macrocosmo della ricerca artistica *tout court*[1].

Rosario Bruno, pur avendo avuto un'attività artistica profondamente radicata in contesti marginali e periferici, dove ha pure maturato la sua poetica, va comunque collocato in maniera equidistante tra l'arte povera e la pop-art, ossia i due più rilevanti fenomeni artistici del secondo Novecento.

Partendo da un intenso racconto-intervista Sandra Tornetta ha il merito in questo suo lavoro editoriale di accendere luci necessarie nel percorso biografico dell'artista, legato per la maggior parte ai luoghi in cui ha vissuto e operato – a partire dall'infanzia a Siculiana fino al suo prezioso contributo nella rinascita di Gibellina e alla prolifera attività nell'organizzazione di mostre ed esposizioni collettive presso l'Atelier di via Molinari a Sciacca. Ne emerge quindi un quadro nuovo, il suo ruolo in campo artistico ma anche il percorso esistenziale, la visione spirituale del mondo e quindi dell'arte[2].

Rosario Bruno nasce a Siculiana nel 1945. Dopo aver conseguito il diploma di Maestro d'Arte presso l'Istituto Statale d'Arte di Sciacca, nel 1964 si trasferisce a Roma, città in cui entra a diretto contatto con la cultura della *Scuola Romana*. La necessità di uscire fuori da un certo schematismo imposto dalla pittura, gli offre la possibilità di sperimentare nuove modalità espressive attraverso

CC BY ND

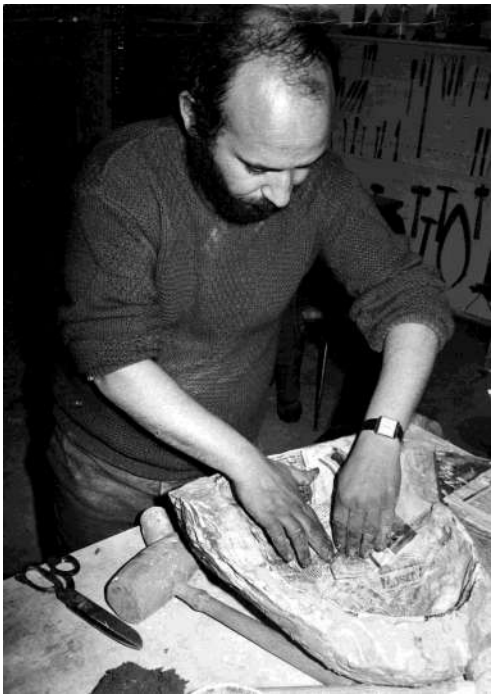


Figura 1. Rosario Bruno al lavoro. © Angelo Pitrone; Figura 2. L'artista al lavoro, 1985. © Archivio Rosario Bruno.

l'utilizzo della carta, che studia, modella e plasma seguendo l'antica tecnica del cartone romano. Significativa la sua fase romana (1965-1967), qui rimane stimolato da Turcato, Burri, Capogrossi e Rotella, ma anche del fascino della cultura americana che filtrava in quegli anni, con i nomi di Riopelle, Klein e Rauschenberg, di cui vi era stata l'importante mostra del 1957. Tornato a Sciacca nel fatidico anno del '68, rielabora il suo pensiero e si concentra sul suo stile e il suo lavoro accuratissimo. Agli inizi degli anni Ottanta partecipa all'utopistico progetto di ricostruzione della Valle del Belice messo in atto da Ludovico Corrao. La chiamata alle arti del fenomeno post-sismico di Gibellina nel 1970, sottoscritta da Leonardo Sciascia, Renato Guttuso in primis, e a cui risposero tantissimi protagonisti internazionali da Sartre a Picasso, vide la magica congiuntura che andrà a formare la prima cellula della collezione, composta da opere di Mario Schifano, Pietro Consagra, Mimmo Rotella, Enrico Baj, e molti altri, compreso Rosario Bruno. Da qui poi la realizzazione delle maschere per l'opera teatrale di Emilio Isgrò *Gibella del martirio*, iniziando una collaborazione con la città di Gibellina che durerà fino al 2009, anno in cui gli viene commissionata una *Madonna delle Grazie* da portare in processione all'interno del Cretto di Burri. Durante questi anni, oltre alle numerose esposizioni in Italia e all'estero, si dedica ad un febbrile lavoro di curatela all'interno del suo studio/atelier di via Molinari a Sciacca, nel quale per molti anni si susseguono mostre-evento dal respiro internazionale, da Nanda Vigo a Carla Accardi, Elio Marchegiani, Hsiao Chin. Nel 2013 elabora un nuovo progetto, la *Fondazione Fragile*, che rifuggendo le regole del mercato, si basa sull'affidamento in comodato d'uso delle sue opere ad un gruppo di collezionisti; *fragile* perché "la vita stessa è effimera, perché la proprietà privata non esiste e perché tutti siamo in transizione"[3].

Il volume ha il pregio notevole, inoltre, di addentrarsi nella particolarissima tecnica dell'opera di Bruno, mettendo in risalto il lega-

Figura 3. Rosario Bruno, *Gelato di campagna*, 1997, bassorilievo, cartone romano con veline colorate da calco in gesso su sinopia, cm 134x99x4; Figura 4. Id., *Ritratto Donna di bastoni,* 2006, bassorilievo, cartone romano da calco in gesso con collages di fogli di elenco telefonico, cm 100x100x5. © Archivio Rosario Bruno.

me profondo tra la sua poetica e i procedimenti tecnici complessi da lui incessantemente sperimentati in quasi mezzo secolo di attività. Dopo una fase iniziale di s*apore post-informale*, dai primi anni Settanta, l'artista utilizza costantemente il *cartone romano*. È una tecnica che va distinta da quelle relative alla cartapesta, carta macerata che diventa materiale manipolabile che poi si indurisce. Il *cartone romano* si struttura invece attraverso il sovrapporsi di carte incollate, determinando già dal suo farsi un'ambivalenza fra il dato (quasi) bidimensionale del frammento cartaceo e il suo esito (quasi) tridimensionale, votato allo sporgersi in bassorilievo o altorilievo, e talvolta in esplicita configurazione plastica. Questa personalissima poetica è stata conquistata in anni di febbrile ricerca attraverso la manipolazione della carta, materiale umile, uno dei tanti che dagli anni Settanta in poi sono diventati i protagonisti di una nuova maniera di presentare l'idea estetica prima ancora di rappresentarla. In tal modo, grazie alle diverse parti che la compongono, i frammenti, di cui la sua stessa opera è composta, si arriva a definirne le caratteristiche artistiche nel suo complesso. Il codice artistico adoperato da Bruno, infatti, afferma l'autrice: "sceglie di operare una selezione partendo dal medium più utilizzato nei secoli da tutte le civiltà, la carta come materia vivente, che muore, macera e rinasce al tocco del demiurgo che la forgia a nuova vita"[4]. D'altronde lo stesso autore ricorderà questo suo indissolubile legame con la pregnanza della materia: "io ero molto materico, avevo una specie di prospettiva della materia, era necessario che essa venisse fuori, che uscisse a tutto tondo nella terza, quarta, quinta dimensione"[5].

Materia e tecnica, però, trovano il loro massimo grado semantico e significato nella dimensione temporale, strato su strato, frammento su frammento, che è il tempo dell'opera nel suo farsi: "una di quelle attività del fare artistico che ha come suo perno il concetto di tempo; tempo percepito come patrimonio immateriale da salvaguardare nella sua stessa continua dissoluzione, caduca perché viva, quindi destinata a finire"[6].

A tal riguardo sembra molto pertinente la traccia critica nel definire la poetica di Bruno in quella logica ed elogio del frammento, che assume una rilevanza ancora più emblematica quando ci accostiamo al ruolo della materia, e conseguentemente della tecnica, dove la vita delle forme si concretizza solo nel percorso manuale senza il quale l'opera non si può materializzare. "A distinguere sogno dalla realtà è il fatto che chi sogna non può dare vita a un'arte: le sue mani sono a riposo. E l'arte si fa con le mani"[7]. Come non pensare, dunque, a quell'elogio della mano, di focilloniana memoria che tanto ha influenzato le teorie estetiche novecentesche. Come più volte riscontrato nel pensiero di tanti intellettuali vicini al mondo delle arti visive, da Sciascia a Bufalino, da Montale a Quasimodo, non si può mai dimenticare quanto profondi siano nelle genealogie di un'opera d'arte i legami indissolubili con la materia – che è di per sé memoria – e dove si riconosce in definitiva il "valore fondamentale di un'arte che costruisce lo spazio e la forma in funzione d'una certa luce, in una certa materia, con certi tocchi di mano"[8].

Note

[1] Cfr. Giuseppe Cipolla, *Ai pochi felici. Leonardo Sciascia e le arti visive. Un caleidoscopio critico*, Palermo 2020.
[2] Sandra Tornetta, *Rosario Bruno. Elogio del frammento*, Palermo 2024.
[3] Dichiarazione di Rosario Bruno, in Sandra Tornetta, *Rosario Bruno*, cit.
[4] Ivi, p. 34.
[5] Ivi, p. 35.
[6] Ivi, pp. 35-36.
[7] Henri Focillon, *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*, Prefazione di Enrico Castelnuovo, Torino 1972, p. 18.
[8] Ivi, p. 67.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

News dal DiCODA - News from DiCODA

Di seguito sono riportate le attività svolte, promosse o a cui hanno partecipato i professori afferenti al Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, durante l'anno accademico 2023/2024, sistemate in ordine cronologico.

Below are the activities carried out, promoted or in which the professors belonging to the Department of Communication and Art Teaching of the Academy of Fine Arts of Palermo participated, during the academic year 2023/2024, arranged in chronological order

Arti applicate e tecniche artistiche. Materie e tecniche dell'arte dall'antico al contemporaneo
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Palazzo Fernandez, Aula Magna
13 dicembre 2023-22 maggio 2024
a cura di Luigi Agus, Luigi Amato, Giancarlo Germanà Bozza

Ciclo di otto seminari di studio, che hanno visto la partecipazione 13 relatori invitati, cui se ne sono aggiunti altri 15 che invece hanno risposto ad un bando CfP. Gli incontri, di tre ore ciascuno, sono stati seguiti mediamente da 70 studenti, su 92 iscritti ufficialmente a cui si sono aggiunti almeno 25-30 non iscritti a sessione, sia online che in presenza. La prima giornata (13 dicembre 2023), molto partecipata, è stata inserita all'interno delle celebrazioni per i 240 anni dell'Accademia di Belle Arti di Palermo. Iniziata con i saluti istituzionali del direttore dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, prof. Umberto de Paola, è proseguita con le prolusioni dei coordinatori, proff.ri Luigi Agus e Luigi Amato, a cui è seguita la relazione *Artisti senz'aura* della prof.ssa Serena Giordano (Accademia di Belle Arti di Palermo). Relatori della seconda giornata (10 gennaio 2024), coordinata dal prof. Giancarlo Germanà Bozza, sono stati la prof.ssa Marina Giordano (Università degli Studi di Palermo), con la relazione *Trame d'artista. Me-*

CC BY ND

dium tessile e arte contemporanea e il prof. Luigi Agus, che ha illustrato *I "marmi mischi", tecnica e rappresentazione. Il caso di Casa Professa a Palermo*; a seguire due comunicazioni tenute dal prof. Francesco Baccanelli (Storico dell'arte), intitolata *L'arte del ferro a Brescia e Bergamo tra Rinascimento e Settecento* e dalla dott.ssa Francesca Renda (Universidad Autónoma de Madrid), dal titolo *Quando la materia è politica: tecniche e linguaggi delle opere di Loredana Longo*. Relatore della terza giornata (24 gennaio 2024), coordinata dal prof. Luigi Agus, è stato il prof. Sergio Rossi (La Sapienza Università di Roma), con l'interessante intervento *Caravaggio "pentito" tra repliche e copie*; i lavori hanno proseguito con due comunicazioni, rispettivamente tenute dal prof. Michele Celentano (Docente di storia dell'arte), intitolata: *L'Adorazione dei Magi nella brattea d'oro del Museo archeologico di Locri: aspetti e significati di un'iconografia teofanica in continuità con l'antico* e dalla dott.ssa Doriana Bruccoleri (Università degli Studi di Palermo), dal titolo: *Dalla pagina alla copertina: l'evoluzione della fotografia di moda su Vogue (1913-1932)*; infine, a conclusione della giornata, è stato presentato il volume *Artes e technes. Introduzione allo studio storico delle tecniche artistiche*, attraverso l'intervento dell'autrice, prof.ssa Caterina Zaira Lascaris, docente dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e dell'Università di Pavia. Alla quarta giornata (6 marzo 2024), coordinata sempre dal prof. Agus, hanno partecipato la prof.ssa Isabella Di Liddo (Università degli Studi di Bari "A. Moro"), con un intervento intitolato: *La Scultura e l'Arte dell'intaglio: tecniche esecutive e conservazione nelle botteghe di età barocca* e la prof.ssa Alessandra Pasolini (Università degli Studi di Cagliari), con una relazione intitolata: *La rappresentazione dei tessuti nella pittura e nella scultura di età moderna. Un percorso per immagini*; mentre a concludere i lavori sono state due comunicazioni, rispettivamente tenute dal prof. Vincenzo Sansone (Accademia di Belle Arti di Lecce), dal titolo *Arte e Intelligenza Artificiale: nuove sfide creative o annullamento della creatività?* e dalla prof.ssa Anna Savchenkova (Università Lomonosov di Mosca), intitolata: *Zibellino: tipi, funzione e simbolismo*. La quinta sessione (20 marzo 2024), coordinata ancora una volta dal prof. Agus, ha visto la partecipazione della prof.ssa Francesca Gallo (La Sapienza Università di Roma), con un intervento dal titolo: *Declinazioni italiane della Performance Art tra corpo e immagine* e del prof. Giovanni Travagliato (Università degli Studi di Palermo), con un intervento intitolato: *Arti decorative in Sicilia nel Medioevo: dalle Nobiles Officinae normanne al tardo-gotico*; a concludere i lavori, infine, è stata la comunicazione tenuta dal dott. Marcello Nocera (Accademia di Belle Arti di Palermo), intitolata: *Case d'Arte palermitane: tra futurismo e arti applicate*.

Relatore della sesta giornata (10 aprile 2024), coordinata dal prof. Luigi Amato, è stato il prof. Giuseppe Antista (Accademia di Belle Arti di Palermo), con una esposizione dal intitolata: *I paramenti murari nelle costruzioni normanne (XI-XII secolo): modelli, materiali, tecniche*; i lavori sono proseguiti, quindi, con tre comunicazioni, rispettivamente tenute dal dott. Massimo Bonura (Università Telematica eCampus), dal titolo: *Estetiche nei libri illustrati di Yambo: le tecniche dalle illustrazioni al cinema*; dai proff.ri Laura Facchin e Massimiliano Ferrario (Università dell'Insubria), intitolata: *La Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria del Castello Sforzesco e il rinnovamento urbanistico ed edilizio milanese tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento* e dalla prof.ssa Floriana Savino (Libera Accademia di Belle Arti di Rimini), intitolata: *Un pezzo di ceramica, più profondo della Storia. Per una rivisitazione sociale del saper fare secondo tradizione*; a chiusura della giornata è stato presentato il volume *L'enigma Caravaggio. 1951-2021. Nuovi studi a confronto*, curato da Sergio Rossi, Rodolfo Papa e Rita Randolfi, attraverso gli interventi del curatore prof. Sergio Rossi, la prof.ssa Laura Facchin, il prof. Massimiliano Ferrario e il prof. Luigi Agus, autori di alcuni saggi contenuti nel volume. Al penultimo incontro (24 aprile 2024), coordinato sempre dal prof. Amato, hanno partecipato come relatori la prof.ssa Silvia Bordini (La Sapienza Università di Roma), con un intervento dal titolo: *Il caleidoscopio tra scienza e arte, da David Brewster a Olafur Eliasson* e la prof.ssa Flavia Zisa (Università Kore di Enna), con una relazione intitolata: *L'Instagram dell'antichità greca: la ceramica ateniese a figure nere e a figure rosse*; a cui è seguita la comunicazione del dott. Marco Betti (Direzione Regionale Musei della Toscana), intitolata: *Una traccia per la storia della ceroplastica artistica toscana in età moderna*. La giornata di chiusura (22 maggio 2024) hanno visto la partecipazione del prof. Giuseppe Cipolla e la studentessa Federica Nanì (Accademia di Belle Arti di Palermo), con una relazione dal titolo *Scultura lignea policroma e decorazione a estofado nella cultura figurativa barocca della Sicilia occidentale. L'Immacolata di Francesco Reina e Vincenzo Di Giovanni*, a cui è seguita quella della dott.ssa Lucia Ferruzza (Museo archeologico regionale "Antonino Salinas" di Palermo), intitolata *Una storia lunga millenni: la collezione di gioielli del Museo archeologico Salinas*; hanno chiuso i lavori le comunicazioni tenute dalla prof.ssa Fina Serena Barbagallo (Accademia di Belle Arti di Napoli), dal titolo *Arti applicate e tecniche artistiche: alcuni casi studio di restauro* e dalla prof.ssa Anastasia Segneri (Accademia di Belle Arti di Frosinone), intitolata *Il caso Forlenza: oreficeria in bilico tra sonde spaziali, committenze vaticane e design del gioiello contemporaneo*. Terminati i lavori,

si è proceduto all'inaugurazione della mostra *Imago Virginis*, allestita al primo piano di Palazzo Fernandez, curata dal prof. Giuseppe Cipolla e Federica Nanì, con il coordinamento del prof. Giuseppe Traina. La mostra, aperta fino al 31 maggio successivo, ha avuto come fulcro la splendida scultura lignea in estofado de oro raffigurante l'*Immacolata Concezione*, proveniente da Castronovo di Sicilia. Un'occasione unica per ammirare il prezioso manufatto e, attraverso lo schermo, leggere le fasi di restauro, avvenuto presso la nostra Accademia.

Siracusa un museo nel Mediterraneo, tra passato e futuro
Siracusa, Urban Center
1-2 febbraio 2024
a cura di Giancarlo Germanà Bozza

La seconda edizione Convegno di Studi "Siracusa, un Museo nel Mediterraneo tra passato e futuro", organizzata dall'Associazione Culturale "Per la città che vorrei" con il patrocinio del Comune di Siracusa e dell'ENDAS CONI, è curata dal prof. Giancarlo Germanà Bozza, docente ordinario di Storia dell'arte presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo.
Le due giornate di studio, animate dagli interventi di studiosi esperti nel campo dei beni cultuali e del turismo, hanno visto la partecipazione attiva delle scuole superiori siracusane. Ogni mattinata è stata organizzata in sessioni, alla fine di ognuna delle quali si è svolto un dibattito con la partecipazione del pubblico. Alla fine del convegno è stato tracciato un documento che riassume i lavori, fornendo le linee guida per la valorizzazione dei beni culturali ed il potenziamento del turismo che da essa può derivare. Entrambe le giornate del Convegno sono state arricchite dalla partecipazione del Maestro Francesco Drago, che ha aperto e chiuso la manifestazione con alcune pregevoli esecuzioni musicali. Ai partecipanti ad entrambe le giornate del Convegno è stato consegnato un attestato di partecipazione.

Miro el mundos in los ojos que quisiera
Palermo, Instituto Cervantes; Málaga, Universidad de Málaga, Facultad de Bellas Artes
22 febbraio -17 aprile 2024
progetto di Marcello Buffa, *a cura di* Giulia Ingarao ed Emilia Valenza

Un percorso espositivo attraverso le opere di tredici artisti, pensato per la seconda tappa del progetto, inaugurato a Malaga lo scorso maggio. Una ricerca che mette in dialogo le due città e le due scuole pittoriche, interrogandosi sulle prospettive di fruizione e rappresentazione del paesaggio contemporaneo. Trenta le opere

pittoriche in mostra, ispirate dal confronto tra le città di Malaga e Palermo e realizzate con tecniche diverse dagli artisti e studenti: Marcello Buffa, Emanuele Bongiorno, Elisa Caputo, Francesco Gennaro, Giuseppe Lo Cascio, Dominic McElwee, Stefano Minutella, Carlos Miranda Mas, Ennio Parasiliti Caprino, Floriana Romeo, José Luis Valverde, Javier Valverde, Maria Rita Vitale. Le opere restituiscono una prospettiva personale: il paesaggio è concepito come scenario mutevole, ambiente soggettivo, sguardo onirico, frammento urbano, spazio interiore. Ogni artista condivide con l'osservatore il proprio sguardo intimo, prospettive ribaltate, sagome urbane, straniate, interni metamorfici, visioni microscopiche o eteree, tessendo un percorso visivo che si interroga sul senso di realtà oggi, sulla condizione di precarietà e sulla soggettività dell'esperienza in un mondo in cui la vista in generale - lo sguardo in particolare - sembra aver sostituito tutti gli altri sensi. L'obiettivo del progetto, dunque, è stato quello di offrire diverse "angolazioni artistiche" dello spazio in cui agiamo e ci proiettiamo per giungere ad una visione eterogenea. L'installazione a Palermo, arricchita e ampliata, rappresenta una seconda tappa della mostra realizzata a maggio dello scorso anno al *Laboratorio de experimentación* della Facoltà di Belle Arti dell'Università di Malaga, che ha registrato un grande successo di pubblico. Il catalogo della mostra *Miro el mundo sin los ojos que quisiera*, con il progetto grafico di Giovanni Zuccarello, è edito dalla casa editrice Kalòs e presenta testi di Giuseppina Gullo, Giulia Ingarao, Marta Mangiapane, Marcello Nocera, Laura Poma, Martina Sanzeri, Emilia Valenza.

Andrea Cusumano. Raumdramaturgie
Mistelbach, Nitsch museum
3 marzo-20 maggio 2024
a cura di Giulia Ingarao e Fabio Cavallucci.

Il Nitsch Museum di Mistelbach accoglie *Raumdramaturgie*, personale di Andrea Cusumano, a cura di Giulia Ingarao e Fabio Cavallucci. Il progetto espositivo, che racconta il percorso di 30 anni di produzione dell'artista, è pensato da ruber.contemporanea e realizzato con il sostegno dell'Italian Council (XI edizione, 2022), programma di promozione internazionale dell'arte italiana della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura. La mostra è accompaganta dal volume monografico Andrea Cusumano *Raumdramaturgie* (Silvana Editoriale, 2023), a cura di Giulia Ingarao e Antonio Leone. Per un più ampio resoconto dell'esposizione si rinvia alla recensione a firma di Emilia Valenza su questo stesso numero di Papireto (pp. 311-315).

Percorsi e prospettive dell'estetica siciliana
Palermo, Università degli Studi di Palermo, Aula Magna "Margherita de Simone"
5 marzo 2024
a cura di Nicola Aricò, Maria Stella Barberi, Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Il convegno *Percorsi e Prospettive dell'Estetica Siciliana* tenutosi presso l'aula magna "Margherita de Simone" si ha avuto quale finalità quella di fare il punto della situazione dell'estetica siciliana, che ha vissuto un momento di grande fermento culturale grazie alle attività seminariali e alle pubblicazioni del Centro Internazionale Studi di Estetica, fondato nel 1980 da Luigi Russo. L'obiettivo è stato quello di creare un network (Res – Rete dell'estetica siciliana) finalizzato a favorire sinergiche collaborazioni tra le tre Università siciliane e l'Accademia di Belle Arti di Palermo. All'incontro, dopo i saluti istituzionali del Prof. Massimo Midiri, Rettore dell'Università di Palermo, del Prof. Francesco Lo Piccolo, Direttore DARCH (Palermo), della Prof.ssa Francesca Piazza, Direttrice Dipartimento SUM (Palermo), del Prof. Michele Cometa, Direttore Dipartimento Culture e Società (Palermo) e del Prof. Umberto De Paola, Direttore Accademia di Belle Arti di Palermo, si è tenuto il dibattito "La tradizione estetica siciliana e il centro internazionale Studi di Estetica", a partire dal volume *Estetiche e poetiche tra antico e moderno. Scritti in onore di Giovanni Lombardo* (Mucchi, Modena, 2023). Giovanni Lombardo in dialogo con i curatori Nicola Aricò, Maria Stella Barberi, Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco. A seguire il convegno si è concentrato sul tema "Percorsi attuali dell'estetica siciliana", attraverso i qualificati interventi tenuti da Alessandro Alfieri (Accademia di Belle Arti di Palermo); Luigi Amato (Accademia di Belle Arti di Palermo); Pierandrea Amato (Università di Messina); Carmelo Calì (Università di Palermo); Francesco Paolo Campione (Università di Messina); Emanuele Crescimanno (Università di Palermo); Valeria Costanza D'Agata (Università di Messina); Elisabetta Di Stefano (Università di Palermo); Dario La Mendola (Accademia di Belle Arti di Palermo); Giovanni Lombardo (Università di Messina); Valeria Maggiore (Università di Palermo); Paola Nicita (Accademia di Belle Arti di Palermo); Ivana Randazzo (Università di Catania); Dario Russo (Università di Palermo); Dana Svorova (Università di Palermo) e Salvatore Tedesco (Università di Palermo). La giornata si è conclusa con l'illustrazione dell'istituzione della R.E.S. - Rete d'Estetica in Sicilia, nata dall'esigenza di creare un solido legame tra gli studiosi siciliani impegnati nel campo dell'estetica e delle discipline affini. Una iniziativa che si inse-

risce nella tradizione di studi avviata dal Centro Internazionale Studi di Estetica, fondato nel 1980 da Luigi Russo, che ha rappresentato un punto di riferimento fondamentale per la ricerca estetica in Sicilia e non solo. Il protocollo d'intesa, firmato il 6 giugno successivo dalle Università di Palermo, Catania, Messina e dall'Accademia di Belle Arti di Palermo, ha l'obiettivo di consolidare e rafforzare la collaborazione scientifica e didattica tra le istituzioni coinvolte, promuovendo un dialogo continuo e fruttuoso tra studiosi e ricercatori, attraverso una rete dinamica di scambio di idee e progetti. Per l'Accademia di Belle Arti di Palermo sono stati nominati quali referenti i proff.ri Dario Alfieri, Luigi Amato, Dario La Mendola e Paola Nicita.

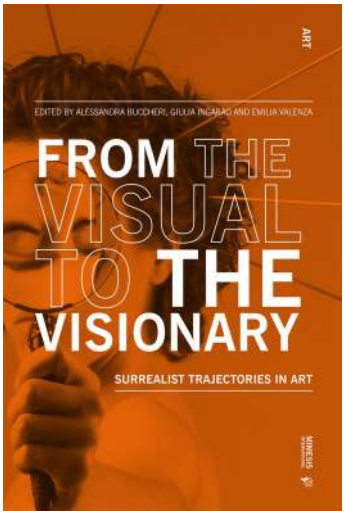
Un tarocco per il XXI secolo
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Palazzo Fernandez
22-24 aprile 2024
a cura di Giulia Ingarao

Workshop condotto da Marianne Costa, organizzato all'interno dell'evento "100 anni dalla pubblicazione del Manifesto Surrealista di André Breton" a cura di Emilia Valenza e Paola Nicita. Durante i tre giorni di workshop Marianne costa ha condotto gli studenti attraverso la lettura iconografica e lo studio de simboli confrontando tre diversi mazzi: i tarocchi di Marsiglia nella versione restaurata, i Tarocchi Rider–Waite disegnati da Pamela Colman Smith (1909) e gli arcani maggiori creati da Leonora Carrington negli anni Cinquanta. Il ricchissimo confronto delle diverse fonti iconografiche e lo studio delle stesse si è sviluppato attraverso il rimando al [Jeux surréalistes] Jeu de Marseille, un gioco di carte realizzato all'inizio degli anni Quaranta da un gruppo di surrealisti che si trovava a Marsiglia nella villa di Air-Bel, in attesa di espatriare in America. Infine, è stato particolarmente interessante lo studio delle matrici originali in legno di pero del tarocco siciliano, che, insieme al mazzo del XIX, sono esposti al Museo Pitrè dove l'intero gruppo, formato da 36 studenti, si è recato insieme a Marianne Costa per analizzare alcune figure non presenti negli altri mazzi, tra queste: la "Miseria" e la "Costanza". Gli studenti provenienti da diversi corsi dell'Accademia (Pittura, Fumetto e Illustrazione, Didattica dell'Arte, Grafica d'Arte, Decorazione, Scultura) hanno lavorato in coppia per concepire i 22 arcani maggiori e alcune nuove carte che si ispirano al mondo contemporaneo e rispondono con un linguaggio attuale e originale ai temi discussi durante il workshop. Le opere sono state esposte all'interno di una mostra tematica a metà ottobre che celebra i 100 anni dalla nascita del Surrealismo.

La cecità dei vedenti di fronte all'arte
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Palazzo Fernandez, aula 5
26 aprile 2024
a cura di Serena Giordano

L'idea che il non vedente non sia in grado di costruire e mantenere un universo di immagini nella memoria è un luogo comune smentito dalla scienza. Nonostante ciò, sia a scuola, sia nei musei, si parte dal principio che il vedente (chi sa e conosce la *verità*) abbia il compito di descrivere a chi non vede una presunta realtà oggettiva. Invece, chiunque, al di là del buono o cattivo funzionamento del proprio apparato visivo, può scambiare con gli altri il suo repertorio iconografico conservato nella memoria. Per questo motivo, la giornata di studi è stata fondamentalmente un'occasione per ascoltare chi non vede e conoscere un innovativo e prezioso punto di vista sull'arte. L'evento è stato caratterizzato da diversi interessanti interventi, succedutisi dopo i saluti e le premesse della curatrice prof.ssa Serena Giordano (Accademia belle arti Palermo, docente), a cui è seguita la relazione di Daniela Floriduz (Unione Ciechi e Ipovedenti Piemonte, docente di filosofia), dal titolo *Un mondo aniconico* e quelle di Tommaso Vecchi (docente di Psicologia cognitiva sperimentale, Università di Pavia), *Che cosa vuol dire "vedere"*; Maria Mutolo (Conservatorio di Musica D. Scarlatti, Palermo. Co- ideatrice del progetto "L'estetica al buio"), *Descrivetemi un colore, se siete capaci*; Tommaso di Gesaro (Unione Cieci e Ipovedenti, Palermo), *Barriere non solo fisiche* e Giorgia Anceresi, (Università di Pavia) *La vita sociale del non vedente.* Principali obiettivi dell'incontro sono stati quello di segnalare e denunciare le gravi discriminazioni che i non vedenti subiscono sia a scuola, sia altrove; stabilire una collaborazione continua tra l'*Unione Ciechi e Ipovedenti* con l'*Accademia di Belle Arti*, in modo da sviluppare una nuova idea di didattica e di storia dell'arte, in cui i rispettivi immaginari si confrontano; decostruire e valutare i danni di ogni iniziativa "dedicata" a chi non vede e, soprattutto, pensata da chi vede, quindi certamente limitata e inefficace. In tal senso, durante l'incontro, sono stati previsti piccoli esperimenti che hanno permesso al pubblico di rendersi conto di quanto spesso chi vede sia effettivamente affetto da una sorta di "cecità da vedente". Scopo ultimo è stato quello di preparare una nuova generazione di futuri operatori culturali e artisti che si rendano conto dell'immenso contributo della cecità al mondo delle arti, nonché favorire la consulenza dei non vedenti nella scuola e nei musei.

From the visual to the visionary. Surrealist trajectories in art
Mimesis International, Sesto San Giovanni (MI), 2024, ISBN: 9788869774201
a cura di Alessandra Buccheri, Giulia Ingarao, Emilia Valenza



This book aims to investigate Surrealism's precedents in visual tradition and to explore its influence on contemporary art. Taking the ideational power of vision as their starting point, these thirteen essays apply different perspectives to themes essential to the Surrealist avant-garde – dreams, magic, madness – but also mystic visions, hybridity and the ongoing relevance of syncretic figures as protean germinations of the irrational. The collection opens with a reconsideration of André Breton's late book, *L'Art magique* (1957). The other essays cover a wide array of themes, ranging from witches' iconography in the early modern period to immersive contemporary video installations, while devoting particular attention to specific Surrealism-related topics. Following the file rouge traced by Breton, the possibility of an alternative art-historical narrative clearly emerges.

Almanacco delle artiste di Sicilia. Volume 2. Percorsi esplorativi dalla seconda metà del XX secolo
Kalós, Palermo, 2024, ISBN 9791280198792
a cura di Emilia Valenza

Dopo il successo riscontrato dall'Almanacco delle artiste di Sicilia, vol. 1, approda in libreria, con le Edizioni Kalós, il secondo volume, a cura di Emilia Valenza, con l'intento di proporre a un pubblico di appassionati d'arte e di studiosi una ricostruzione storico-critica del percorso delle artiste siciliane. L'Almanacco ha anche l'intento di creare un legame tra gli studiosi più "navigati" e i giovanissimi: in questo numero la scrittura è affidata a due storiche dell'arte palermitane come Marina Giordano e Giulia Gueci; due giovani ricercatrici Doriana Bruccoleri (Cultura Visuale, Università di Palermo) e Francesca Renda (Storia dell'arte, Universidad Autónoma de Madrid); due docenti dell'Accademia di Belle Arti: Marcello Carriero ed Emilia Valenza e infine a cinque studenti di biennio e triennio: Carlo Corona, Marcello Nocera, Laura Poma, Sonia Priulla e Martina Sanzeri. L'aspetto divulgativo si coniuga strettamente con l'esigenza didattico-formativa di assegnare a giovani studiosi la ricerca svolta sia all'interno degli archivi, seguendo i necessari criteri scientifici, sia sul campo, da "critici militanti", a contatto diretto con le artiste viventi con cui confrontarsi. Altre narrazioni, altre storie, altre immagini, altri incroci temporali hanno trovato spazio nella scrittura dei saggi raccolti. L'esperienza

delle futuriste siciliane si coniuga quindi con i linguaggi delle ultime tendenze contemporanee, passando attraverso l'espressionismo figurativo, la tessitura archetipica, la fotografia visionaria e la fotografia di paesaggio, la pittura post-surrealista e quella concettuale. L'idea è quella di superare l'ipotesi di una ricerca di tipo cronologico o tematico, poiché risulta più intrigante e suggestivo l'accostamento di vicende temporalmente lontane e di differenti esiti formali ed estetici, al fine di continuare a testimoniare la ricchezza espressiva delle donne, superando una ricostruzione più specificamente biografica.

L'Antico reinventato tra musica e arti visive
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Palazzo Fernandez; Conservatorio Alessandro Scarlatti, Aula Sollima
3 maggio 2024
a cura di Alessandra Buccheri

Giornata di studi organizzata attraverso la collaborazione tra il l'Accademia di Belle Arti e il Conservatorio Alessandro Scarlatti di Palermo. I lavori sono stati divisi tra le due istituzioni dell'Alta Formazione Artistica e Musicale, che li hanno ospitati, rispettivamente, la mattina e il pomeriggio. Durante la prima sessione, tenutasi presso l'Accademia, dopo i saluti istituzionali dei proff.ri Umberto De Paola, Mauro Visconti, direttori dell'Accademia e del Conservatorio e l'esecuzione di *Chair* di Consuelo Giglio (Conservatorio di musica di Palermo Alessandro Scarlatti), sono intervenuti Bianca de Divitiis e Maddalena Spagnolo (Università di Napoli Federico II di Napoli) con due relazioni intitolate *Frammenti antichi, storie moderne: le costruzioni di identità molteplici tra Italia meridionale e le Americhe iberiche* e *Le metamorfosi di una statua parlante: Pasquino dalla riscoperta al rifiuto del Museo*. Dopo una pausa è stato il turno di Marco Rosario Nobile (Università di Palermo), che ha illustrato il tema *Antico biblico e antico primordiale nella Sicilia tra XV e XVI secolo*. Nel pomeriggio la sessione, tenuta presso il Conservatorio, ha visto una relazione di Cettina Donato (Conservatorio di musica di Bari Niccolò Piccinni) sul tema Nascita e sviluppo del progetto musicale "Mito", a cui è seguito un concerto per pianoforte della stessa docente.

Etnografie del contemporaneo. Comparare l'incomparabile?
Palermo, Museo delle marionette "A. Pasqualino"
20 maggio - 10 giugno 2024
coordinamento Rosario Perricone, *a cura di* Salvatore D'Onofrio

A partire dal 20 maggio al Museo delle marionette si è

tenuto il ciclo di seminari *Le strutture del rito* a cura di Salvatore D'Onofrio, realizzato nell'ambito del *Seminario permanente Etnografie del contemporaneo* coordinato da Rosario Perricone, in collaborazione con il Dottorato di semiotica, diretto da Gianfranco Marrone. Il ciclo di seminari, che si sono sviluppati fino al 10 giugno, ha posto l'accento sulla fecondità del metodo strutturale attraverso l'analisi di alcuni dei casi più emblematici in antropologia. Tra questi, il ballo degli sposi e la ierogamia simbolica in alcune regioni del Mediterraneo occidentale; miti e riti del nuovo anno con al centro il nowruz persiano; il miracolo dello scioglimento e della ricoagulazione del sangue di San Gennaro. Infine, si sono discussi i temi dello strutturalismo ontologico ipotizzato in questo ultimo ventennio da Philippe Descola.

Soglie del sociale e del culturale
Palermo, Università degli Studi di Palermo, Dipartimento Culture e Società, aula D2
5-13 giugno 2024
Comitato organizzativo Stefano Montes, Luigi Amato, Giancarlo Germanà, Dario La Mendola, Claudio Gnoffo

Il ciclo di seminari, promosso dall' Università degli Studi di Palermo, Dipartimento Culture e Società e dall'Accademia di Belle Arti di Palermo, ruota attorno alla nozione e pratica di soglia, intesa nel senso più ampio possibile, declinata in chiave interdisciplinare. L'intento è stato quello di aprire un dialogo tra impostazioni e orientamenti diversi. I partecipanti hanno messo l'accento sui vari aspetti relativi alla nozione di soglia, così come su nozioni attigue quali passaggio, porta, interstizio, limite, frontiera, confini, etc., in senso sociale e culturale, ma anche artistico e testuale. Ai lavori sono intervenuti: Stefano Montes, Luigi Amato, Giancarlo Germanà, Dario La Mendola, Claudio Gnoffo, Umberto De Paola, Gaetano Sabato, Arrigo Musti, Maria Rosaria Di Giacinto, Rossana Salerno, Tiziana Menegazzo, Anna Fici, Franciscu Sedda, Daniele Monticelli, sotto il coordinamento del Comitato organizzativo, composto da: Stefano Montes, Luigi Amato, Giancarlo Germanà, Dario La Mendola, Claudio Gnoffo.

La chiesa e il monastero benedettino di Santa Venera a Castelbuono, cinque secoli di fede, storia e arte
Le Madonie, Castelbuono (PA), 2024, ISBN 9788890403774
a cura di Giuseppe Antista

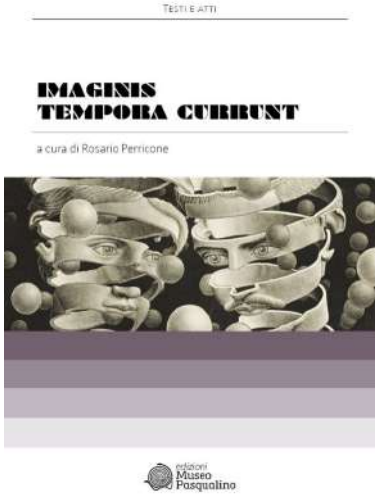
Il volume: "La chiesa e il monastero benedettino di Santa Venera a Castelbuono, cinque secoli di fede, storia e arte" (testi di Giuseppe Abbate, Giuseppe Antista, Angelo Cucco, Angela Sottile, Michele Sottile), a cura di Giuseppe Antista e Vincenzo Cucco, ricostruisce con cura la storia di un'importante istituzione religiosa e culturale del centro madonita, infeudato fin dal Medioevo alla nobile famiglia dei Ventimiglia. Allo studio delle principali vicende costruttive e artistiche, concentrate in prevalenza nella seconda metà del XVI secolo, nel testo vengono riportati dettagliati resoconti sui restauri architettonici e degli affreschi ritrovati negli spazi conventuali e quasi del tutto cancellati dal tempo.

Sicilia 1954. Il "viaggio musicale" di Alan Lomax e Diego Carpitella
Palermo, Complesso monumentale dello Steri, Sala delle Verifiche
1-31 luglio 2024
a cura di Sergio Bonanzinga e Rosario Perricone

Lunedì 1 luglio alle 18, nella Sala delle Verifiche dello Steri è stata inaugurata la mostra *Sicilia 1954. Il viaggio musicale di Alan Lomax e Diego Carpitella*, a cura di Sergio Bonanzinga e Rosario Perricone durante la giornata di studi *Alan Lomax, Diego Carpitella e l'Etnomusicologia italiana*, organizzata dall'Università di Palermo, dal Museo delle Marionette e dal Centro Studi Alan Lomax. Tra l'estate del 1954 e il gennaio del 1955 l'etnomusicologo statunitense Alan Lomax approda in Italia, dove pianifica un lungo viaggio di ricerca con la consulenza dell'unica istituzione esistente all'epoca nel campo dell'etnomusicologia: il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP). Nel corso di questa ricerca, condotta in molte regioni – a iniziare dalla Sicilia – viene spesso affiancato da Diego Carpitella, allora giovane assistente alla direzione del CNSMP, che due anni prima si era già impegnato in una importante indagine etnografica condotta in Lucania insieme all'etnologo Ernesto de Martino, e che in seguito sarà docente nell'Università di Roma La Sapienza, dove nel 1976 viene istituita la prima cattedra italiana di Etnomusicologia. Dopo la scomparsa di Lomax, l'associazione è stata a lungo presieduta dalla figlia Anna Lomax Wood Chairetakis, che nel 2017 ha deciso di rendere integralmente disponibile in Italia la versione digitale della documentazione relativa all'indagine condotta nel 1954-1955. Grazie a questo dono prezioso si sono potute avviare in questi anni

diverse iniziative di studio, pubblicazione e restituzione di immagini e suoni alle comunità coinvolte nelle indagini. La mostra ha messo insieme immagini e suoni accompagnati dalle puntuali annotazioni di Lomax tratte dal suo diario personale: una Sicilia ormai da tempo consegnata alla storia, dove durissime erano le condizioni di vita per i ceti subalterni, ma dove allo stesso tempo si potevano osservare straordinarie pratiche espressive ormai quasi del tutto perdute. La giornata si è conclusa con l'esecuzione di musiche e canti raccolti in giro per la Sicilia: tra i carrettieri, per la Settimana Santa o per Natale, tra i contadini. La mostra è stata visitabile fino al 31 luglio 2024 dal lunedì al sabato dalle 10 alle 13 e dalle 16 alle 19. A conclusione della mostra si è tenuta una giornata di studio.

Imaginis Tempora Currunt
Testi e Atti n. 20
Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, 2024, ISBN: 9791280664549
a cura di Rosario Perricone



La nostra società tecnologica è legata alla produzione e diffusione delle immagini: una presenza massiva che ci pone di fronte alla sua gestione politica. Oggi "uccidiamo" e veniamo "uccisi" dalle immagini, attraverso un tessuto connettivo che ci permette di pensare lo spazio e la mente dell'uomo a partire dalla forza maieutica dell'immaginario. Senza l'azione immaginativa la maggior parte dei nostri processi cognitivi non potrebbe prendere forma. Oggi però l'immaginario è disertato anche dalle scienze sociali, in una sorta di orgasmo razionalista. In questo volume gli autori provano a non relegare l'immaginario ai margini dell'intelletto ma a esporsi deliberatamente a esso, cercando la contaminazione tra pensiero e immaginario perché la sua mediazione è al cuore della creazione delle "immagini del mondo". Partendo da queste considerazioni il volume raccoglie alcune delle relazioni, tenute all'interno del Convegno internazionale *Imaginis Tempora Currunt*, svoltosi presso il Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino dal 15 al 17 dicembre 2022, incentrate su tematiche e riflessioni che ineriscono le differenti forme di rappresentazione, trasmissione e restituzione delle immagini in culture, epoche e contesti differenti. I saggi si focalizzano sull'assunto che il mondo contemporaneo è caratterizzato da un'estetizzazione diffusa, un immaginario che sempre più si forma sul visuale, secondo i retroscena e le strategie di una società globale.

Animae
Palermo, Villa Zito
12 luglio - 15 settembre 2024
testo critico di Paola Nicita

Sono stati quindici gli artisti siciliani, alcuni tra i più rappresentativi del panorama regionale – Francesco Bellina, Marco Cassarà, Tommaso Chiappa, Gabriella Ciancimino, Andrea Cusumano, Francesco Ferla, Sergio Fiorentino, Genuardi Ruta, Simone Geraci, Domenico Pellegrino, Franco Politano, Niola Pucci, Giacomo Rizzo, Sandro Scalia, Ignazio Schifano – protagonisti della mostra collettiva *Animae* nata da un'idea editoriale del gruppo *Novantacento* e organizzata e sostenuta dalla *Fondazione Sicilia* che fin dalla sua nascita, ha interpretato con filantropia e mecenatismo, la divulgazione dell'arte e la valorizzazione del lavoro di artisti siciliani. In mostra, con un testo critico di Paola Nicita, fotografia, installazioni, pittura e scultura. Opere rappresentative del concept di ogni artista ed espressione del loro essere siciliano, raccolte in un unico volume dal titolo *Animae*, nato da un'idea editoriale del mensile *I Love Sicilia* e che l'11 luglio ha funzionato da catalogo alla serata di inaugurazione della mostra organizzata e interamente sostenuta dalla Fondazione Sicilia. L'obiettivo: dare volto e voce ad alcuni artisti siciliani da tenere d'occhio, scelti tra i tanti che, attraverso la sperimentazione di tecniche e linguaggi contemporanei, danno un contributo culturale importante a questa terra, testimoni coraggiosi di un'evoluzione artistica che, come dimostra gran parte del loro lavoro, valica anche le coste dell'Isola.

Disimparare l'arte. Manuale di antididattica. Incontro con l'autrice Serena Giordano
Castelbuono, Museo Civico Castelbuono, Sala del Principe
20 settembre 2024
a cura di Maria Rosa Sossai e Annamaria Guzzio

Presso il Museo Civico Castelbuono si è tenuto all'incontro con Serena Giordano, autrice del libro *Disimparare l'arte. Manuale di antididattica*, curato da Maria Rosa Sossai e Annamaria Guzzio. L'evento ha chiuso il ciclo degli incontri *Disimparare l'arte* avviato durante il laboratorio *A tu per tu. In colloquio con l'opera d'arte* curato da Annamaria Guzzio, nell'ambito delle attività 2024 del Dipartimento Progetti Partecipativi del Museo Civico. I precedenti quattro incontri hanno offerto l'opportunità di esplorare nuove relazioni con le opere e con l'arte in generale, attraverso la lettura partecipata del testo *Disimparare l'arte* che, sottolinea l'autrice Serena Giordano,

"ricerca le cause del difficile rapporto tra pubblico e prodotto artistico, suggerendo una via alternativa alla pedagogia corrente che spesso disincentiva la voglia di informarsi, di sapere e, perché no, di fare arte […]". Il pubblico presente agli incontri precedenti ha condiviso la lettura di parti del libro, confrontandosi in maniera critica e appassionata su alcune delle tante questioni sollevate dal testo: Quale significato dare al verbo 'disimparare' che non è un modo di rottamare il passato ma di contribuire a liberare l'arte dagli strati di luoghi comuni, preconcetti e mediazioni che la allontanano dal pubblico? Come migliorare i metodi di apprendimento della Storia dell'arte nelle scuole, nelle accademie, nelle università e nella mediazione culturale dei dipartimenti di educazione dei musei? Il libro così ricco di spunti lancia delle sfide culturali e sociali, alle quali non possiamo rimanere indifferenti perché riguardano tutte e tutti in prima persona, come componenti attive e responsabili della società civile.

Cento anni di Surrealismo: Salvador Dalì tra cinema e disegni animati
Palermo, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino
12 ottobre 2024
a cura di Paola Nicita

Il 12 ottobre, in occasione della ventesima edizione della *Giornata del Contemporaneo* dell'AMACI (Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea Italiani), al Museo delle Marionette si è tenuto il focus *Cento anni di Surrealismo: Salvador Dalì tra cinema e disegni animati*, a cura di Paola Nicita. Il 14 ottobre del 1924 venne pubblicato a Parigi, da André Breton, il primo Manifesto del Surrealismo, che definì le regole del movimento. A distanza di cento anni nell'incontro palermitano si è scelto di concentrarsi su uno degli epigoni più celebri del Surrealismo, l'artista catalano Salvador Dalì, per investigare un particolare aspetto della sua produzione, ovvero quella ideata per il cinema e per i disegni animati. Il cinema è infatti un mezzo espressivo che fin da subito interessò Dalì, che, insieme a Luis Buñuel, firmò due capolavori del cinema surrealista, *Un chien andalou* (*Un cane andaluso*, 1929) e *L'âge d'or* (*L'età dell'oro*, 1930), mostrando come la celluloide ben si prestasse, anzi apparisse ideale, a dar forma ai sogni e incubi del Surrealismo. I filmati proposti sono stati realizzati da Salvador Dalì in due occasioni particolari, che lo videro sbarcare a Hollywood dove incontrò i tre grandi surrealisti americani: i fratelli Marx, Cecil B. De Mille e Walt Disney. Ed è proprio dall'incontro con Walt Disney, nel 1945, che prende forma la prima stesura di *Destino*, in mostra durante il focus, il disegno animato che ha avuto quasi mezzo secolo di

gestazione prima di vedere la sua conclusione. La lavorazione del film ebbe delle difficoltà a causa del lavoro di Dalì, sul quale il produttore David O. Selznick ebbe da ridire: per questo, larga parte di quella sequenza venne tagliata e cancellata per sempre: tra le poche immagini sopravvissute, possiamo dire con certezza che il lavoro di animazione di Dalì era di 20 minuti e non di poco più di tre come lo vediamo oggi nella versione definitiva; tra le poche immagini che restano, era presente un passaggio in cui Ingrid Bergman si trasformava in una statua della dea Diana, e una scena ambientata in una sala da ballo, arredata con pianoforti sospesi e figure immobili che fingevano di danzare.

"L'Italia è più surrealista del papa" (Salvador Dalí, 1935). Il Surrealismo in Italia: convegno per il centenario del Manifesto surrealista
Venezia, Auditorium Santa Margherita, Università Ca' Foscari
17-18 ottobre 2024
a cura di Gražina Subelytė, Giulia Ingarao, Hubertus Gassner

In occasione del centenario della pubblicazione del Manifesto del Surrealismo, scritto da André Breton nell'autunno del 1924, la Collezione Peggy Guggenheim presenta *L'Italia è più surrealista del Papa*, convegno di due giorni, che si è tenuto 17 e 18 ottobre negli spazi dell'Auditorium Santa Margherita, Università Ca' Foscari Venezia. Con la curatela di Gražina Subelytė, Associate Curator Collezione Peggy Guggenheim, Giulia Ingarao, docente di Storia dell'arte contemporanea all'Accademia di Belle Arti di Palermo, e Hubertus Gassner, storico dell'arte ed ex Direttore dell'Hamburger Kunsthalle di Amburgo. Il convegno si è proposto di esplorare il ruolo dell'Italia nell'ambito del Surrealismo internazionale dagli anni Venti del secolo scorso al secondo dopoguerra. Nel corso delle due giornate, si sono avvicendati sul palco dell'Auditorium studiosi e studiose di fama internazionale che presenteranno al pubblico nuove prospettive per rileggere il movimento surrealista e il suo legame con l'Italia in un'ottica del tutto originale, offrendo la possibilità unica di approfondire temi meno noti ma di grande importanza. Il convegno *L'Italia è più surrealista del Papa* è reso possibile grazie a KHR Family Fund, ed è organizzato in collaborazione con Università Ca' Foscari Venezia. Tra le varie tematiche, sono stati approfonditi gli ambienti e l'architettura surrealista in Italia, nonché il più ampio contesto internazionale dei musei, delle gallerie e del collezionismo privato. Infine, aspetto non meno importante, è stato fatto il punto sul modo in cui il Surrealismo è stato al centro delle discussioni nei circoli intellettuali in Italia grazie a mostre e riviste. Attraverso lo studio ana-

litico del quadro culturale italiano *L'Italia è più surrealista del Papa* ha offerto la straordinaria opportunità di una analisi del Surrealismo e del suo rapporto con il nostro paese, presentando argomenti innovativi volti a mappare ed esaminare tematiche e prospettive cruciali.

Carrington. A-Z
Electa Arte, Segrate (MI), 2024, ISBN: 9788892826281
a cura di Giulia Ingarao

Nel centenario del Movimento Surrealista, questa enciclopedia celebra l'attualità della ricerca di Leonora Carrington, figura di spicco del Surrealismo nel dopoguerra. Inglese trapiantata in Messico, dove ha vissuto per quasi settant'anni, la sua straordinaria produzione spazia tra disegno, grafica, pittura, scultura, arazzi, maschere, scenografie, costumi di scena, racconti, testi teatrali e romanzi, consegnandoci un profilo multiforme che attraversa il Ventesimo secolo. *Carrington A-Z* si presenta come una mappa per orientarsi all'interno del labirintico immaginario dell'Artista. La formula rizomatica dell'alfabeto ben si addice alla restituzione della poliedricità e complessità dei soggetti e delle istanze che nutrono la sua opera: profonda conoscitrice del pensiero alchemico e della sua interpretazione in chiave junghiana, esploratrice del sacro attraverso lo studio dei tarocchi, della pittura protorinascimentale, delle ricerche spirituali di Gurdjieff, della mitologia egizia, greca, celtica e maya, Carrington ci propone una ricostruzione del mondo in chiave ecologica, femminista e antigerarchica. L'inserto iconografico contiene la riproduzione di alcune delle sue opere più rappresentative, accanto ad una selezione di fotografie che restituiscono il carattere istrionico di Leonora Carrington. Le voci sono di: Helen Bremm, Doriana Bruccoleri, Alessandra Buccheri Sirena, Marianne Costa, Eva di Stefano, Hubertus Gaßner, Annabelle Görgen, Elina Gudmundsson, Giulia Ingarao, Seán Kissane, Rosana Mabel Larrechart, Patricia Leduc Romero, Alyce Mahon, Eva Marcovich, Javier Martin-Dominguez, Alessandro Nigro, Gavin Parkinson, Francesca Renda, Alba Romano Pace, Diego Sileo, Federica Timeto, Anna Watz.

Indice e Abstracts - Index and Abstracts

Papireto 3 (2024)

Di seguito è pubblicato l'indice completo con gli abstact, in italiano o la medesima lingua in cui è redatto l'articolo e in inglese, dei soli articoli di carattere scientifico delle sezioni *Studi* e *Frammenti*.

The complete index is published below with the issue's abstracts, In English and in Italian or the language in which the article was written; abstracts are provided only for the scholarly articles in the *Studi* and *Frammenti* sections.

Editoriale

Luigi Agus
Tempus omnia revelat. Nuove prospettive per Papireto
Tempus omnia revelat. *New perspectives for Papireto* pp. 3-7

Studi

Vincenzo Magro
Per un'interpretazione salvifica dei temi e delle iconografie dei mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina. Una proposta di lettura
For a saving interpretation of the themes and iconographies of the mosaics of the Villa del Casale in Piazza Armerina. A reading proposal pp. 9-26

Abstract. Si esaminano e si codificano temi iconografici allusivi a parusie salvifiche realizzati nei pavimenti musivi raffiguranti divinità ed eroi della villa del Casale di Piazza Armerina, risalenti al IV secolo d.C., e riconducibili alle nuove forme di filosofie e religioni misteriche conosciute e professate all'interno delle classi elitarie romane a cui erano destinate le grandi ville monumentali durante l'età del Tardo Impero.

Abstract. Iconographic themes alluding to salvific parousia created in the mosaic floors depicting divinities and heroes of the Villa del Casale in Piazza Armerina, dating back to the 4th century AD, and attributable to the new forms of philosophies and mystery religions known and professed within the Roman elite classes for whom the large monumental villas were intended during the Late Empire.

Sara Bagnati
Nuove considerazioni sulla Tribuna di Antonello Gagini: l'incisione di De Loya (1701) e le paraste nella Cappella di Santa Rosalia
New considerations on Antonello Gagini's Tribune: De Loya's engraving (1701) and the pilasters in the Chapel of Santa Rosalia
pp. 27-40

Abstract. Il presente studio contribuisce a chiarire alcuni aspetti della Tribuna marmorea di Antonello Gagini per la Cattedrale di Palermo attraverso l'analisi dell'incisione del 1701 di Diego De Loya e il raffronto tra questa e le altre fonti iconografiche, testuali e materiali. Inoltre, attraverso l'esame dei decori e delle cornici delle paraste della smembrata Tribuna, collocate dal 1801 ca. nella Cappella di Santa Rosalia, si dimostra che le paraste che oggi vediamo sono il frutto di un assemblamento ottocentesco e che attraverso lo studio dei tagli presenti nel marmo è possibile risalire al loro originario aspetto e ipotizzare la loro collocazione nel monumento.

Abstract. This study contributes to clarify certain aspects of Antonello Gagini's marble Tribune for the Cathedral of Palermo through the analysis of the 1701 engraving by Diego De Loya and the comparison between this and other iconographic, textual and material sources. Furthermore, through the analysis of decorations and frames of the pilasters of the dismembered Tribune, placed in the Chapel of Santa Rosalia since 1801 ca., it is revealed that the pilasters we see today are the result of a 19th-century assemblage and that through the study of the cuts in the marble, it is possible to trace their original appearance and hypothesize their placement in the monument.

Riccardo Prinzivalli
Il *Trionfo della Morte* di Palermo e Antonello da Messina
The Triumph of Death *of Palermo and Antonello da Messina*
pp. 41-58

Abstract. Lo studio prende spunto da nuove e rilevanti acquisizioni iconografiche e iconologiche del celebre Trionfo della Morte di Palermo che legano l'affresco alle storia del beato Matteo d'Agrigento, il frate compagno di san Bernardino da Siena e protagonista della riforma dell'Osservanza francescana in Sicilia, conducendo all'ipotesi di Salvatore Tramontana di un coinvolgimento nella realizzazione dell'opera del giovane Antonello da Messina.

Abstract. The study takes its cue from new and relevant iconographic and iconological acquisitions of the famous Triumph of Death in Palermo which link the fresco to the story of blessed Matteo d'Agrigento, the friar companion of San Bernardino da Siena and protagonist of the Franciscan Observance reform in Sicily, leading to Salvatore Tramontana's hypothesis of an involvement in the creation of the fresco of the young Antonello da Messina.

Dario La Mendola
Lo scenario δ: ricerche di estetica naturalistica
Scenario δ: Research in naturalistic aesthetics
pp. 59-69

Abstract. L'articolo "narra" del probabile ritrovamento di una pianta endemica dell'isola di Creta, l'*Origanum dictamnus*, presso il quartiere ellenistico-romano di Agrigento: un luogo atipico, che tuttavia diventa utile per avanzare una ricerca dalle caratteristiche estetiche, e per ricordare alcune informazioni sulle conoscenze botaniche dei minoici e la loro presenza in Sicilia. Attraverso questa pianta, della quale non è certa l'identificazione, e malgrado sia impossibile ricostruire il suo itinerario, verranno esposte usanze, conoscenze agricole, vicende mitiche, archeologiche e geografiche degli antichi cretesi, concentrandosi infine sulle curiosità dell'*Origanum dictamnus* e le sue proprietà mediche.

Abstract. The article "narrates" the probable discovery of a plant endemic to the island of Crete, *Origanum dictamnus*, in the Hellenistic-Roman district of Agrigento: an atypical place, which however becomes useful to advance a research with aesthetic characteristics, and to remember some information on the botanical knowledge of the Minoans and their presence in Sicily. Through this plant, whose identification is not certain, and despite the fact that it is impossible to reconstruct its itinerary, customs, agricultural knowledge, mythical, archaeological and geographical events of the ancient Cretans will be exposed, finally focusing on the curiosities of *Origanum dictamnus* and its medical properties.

Paolo Scalora
La costa di Siracusa tra cosmografia ed erudizione
The coast of Syracuse between cosmography and erudition
pp. 71-87

Abstract. Il presente contributo desidera raccogliere e analizzare le principali "notizie" di carattere storico e naturalistico, pertinenti al litorale di Siracusa, contenute nelle relazioni tecniche degli ingegneri militari, che lavorarono al sistema difensivo delle coste dalle incursioni corsare (XVI sec.), e nella tradizione erudita locale. Laddove possibile, le informazioni desunte saranno integrate da dati cartografici o rappresentazioni artistiche. L'elaborazione dei dati raccolti, puntualmente contestualizzati sia sul piano cronologico che topografico, proporrà un'inedita ricostruzione del paesaggio costiero e del rapporto tra attività umane e territorio dall'età antica a quella moderna.

Abstract. This paper aims to collect and analyse the main historical and naturalistic "notices" about the coastline of Syracuse, contained in technical reports of the military engineers, who worked on the coastal defence system against corsair incursions (16th century), and in the erudite tradition. When possible, the information will be integrated with cartographic data or artistic representations. The evaluation of the acquired elements will offer an original reconstruction of the coastal landscape and relationship between human activities and territory from ancient to modern times.

Frammenti

Floriana Savino
Un pezzo di ceramica, più profondo della Storia. Scritti per una rivisitazione sociale del saper fare secondo tradizione
A piece of ceramic, deeper than history. Written for a social review of traditional know-how
pp. 89-95

Abstract. È il 1963 quando una grave infezione costringe Ettore Sottsass ad una delicata, lunga degenza in un letto d'ospedale. In un lasso di tempo in bilico tra «le tenebre della morte» e l'inevitabilità della speranza nella vita, Sottsass sogna, confida, progetta, riflette sulla storia e le potenzialità del più umile dei materiali: la ceramica.
I fogli sparsi di un sogno scritto ripercorrono il tragitto millenario di un fare manuale collettivo che, sovente, riaffiora nell'aspirazione creativa contemporanea.

Abstract. It was 1963 when a serious infection forced Ettore Sottsass to a delicate, long stay in a hospital bed. In a period of time poised between "the darkness of death" and the inevitability of hope in life, Sottsass dreams, confides, plans, reflects on the history and potential of the humblest of materials: ceramic. The scattered sheets of a written dream retrace the thousand-year journey of a collective manual making which often resurfaces in contemporary creative aspiration.

Marta Mangiapane
Alice Rahon. Viaggio surrealista alla scoperta del meraviglioso
Alice Rahon. Surrealist journey to discover the wonderful
pp. 97-101

Abstract. L'articolo *Alice Rahon. Viaggio surrealista alla scoperta del meraviglioso* presenta la biografia e la produzione dell'artista e poeta Alice Rahon (1904, Chenecey-Buillon, France-1987, Mexico City, Mexico). Descrivendo la vita, le passioni, gli incontri, le sue scelte formali e ideologiche, il testo ripercorre le tappe più significative della sua identità d'artista. Alice Rahon, ancora oggi poco conosciuta, ha portato importanti innovazioni nel mondo dell'arte, come la tecnica dello sgraffito, una pratica innovativa che consisteva nel graffiare la superficie dei dipinti per rivelare lo strato inferiore di colore contrastante. Le forti suggestioni ricevute dai luoghi che ha visitato (Spagna, India, Messico) e l'incontro con il Surrealismo, l'hanno guidata in un lungo viaggio alla scoperta del meraviglioso.

Abstract. The article *Alice Rahon. Surrealist journey to discover the marvelous* presents the biography and production of the artist and poet Alice Rahon (1904, Chenecey-Buillon, France-1987, Mexico City, Mexico). Describing her life, passions, meetings, formal and ideological choices, the text retraces the most significant stages of her identity as an artist. Alice Rahon, still little known today, brought important innovations to the art world, such as the

sgraffito technique, an innovative practice that consisted of scratching the surface of paintings to reveal the lower layer of contrasting color. The strong suggestions received from the places she visited (Spain, India, Mexico) and the encounter with Surrealism guided her on a long journey to discover the marvelous.

Luigi Agus
Alcune aggiunte al corpus di repliche derivanti della *Madone embrassée par l'Enfant* di Rogier van der Weyden pp. 103-113
Some additions to the corpus of replicas deriving from Rogier van der Weyden's Madone embrassée par l'Enfant

Abstract. Attraverso il presente contributo si prendono in esame una serie di nove dipinti inediti, databili tra XVI e XVIII secolo, la cui iconografia deriva da un perduto prototipo di Rogier van der Weyden, documentato solamente attraverso un disegno uscito dalla sua bottega. Si tratta della *Madone embrassée par l'Enfant* le cui repliche sono state più volte catalogate con sempre maggiori aggiunte, fino ad arrivare, recentemente, a contarne oltre 200, distinte anche per i differenti significati iconologici che hanno assunto nel tempo, pur mantenendo la medesima composizione. Le nuove repliche testimoniano ancor più la diffusione del modello, sia a mezza figura che a figura intera.

Abstract. This study examines a series of nine unpublished paintings, dating between the 16th and 18th centuries, whose iconography derives from a lost prototype by Rogier van der Weyden, documented only through a drawing released from his workshop. This is the Madone embrassée par l'Enfant whose replicas have been cataloged several times with more and more additions, until recently reaching over 200, also distinguished by the different iconological meanings they have assumed over time, while maintaining the same composition. The new replicas demonstrate even more the diffusion of the model, both half-figure and full-figure.

Francesco Baccanelli
L'arte del ferro battuto a Brescia e Bergamo tra Rinascimento e Settecento pp. 115-124
The art of iron in Brescia and Bergamo between the Renaissance and the 18th century

Abstract. Una testimonianza antica della fama dei bergamaschi come artigiani del ferro ci viene dalla *Satira I* di Ludovico Ariosto: «in sin che i Bergamaschi / se levino a far chiodi». La fama, in realtà, riguarda anche la vicina Brescia e, per entrambi i territori, va riferita non solo a forme di artigianato semplice, come appunto la realizzazione dei chiodi, ma anche a lavori più elaborati, per i quali si può spendere senza problema l'aggettivo "artistici". La mia proposta consiste in un focus sulla produzione di oggetti in ferro battuto nel territorio di Brescia e Bergamo tra Rinascimento e Settecento: chiavi, serrature, picchiotti, forbici, acciarini, ferri da stiro, arnesi da camino, inferriate, cancelli, insegne, complementi decorativi; tenderei a non soffermarmi, invece, sulle armature e le armi, in quanto costituiscono

un settore a parte, già molto studiato. Mi concentrerò sulla natura dei manufatti, sulla loro dimensione decorativa e sulle tecniche impiegate. Cercherò di considerare le loro peculiarità rispetto a esemplari realizzati nello stesso periodo in altre zone e i cambiamenti che essi hanno conosciuto con il passare dei secoli. Sarà interessante anche valutare il loro rapporto con la pittura e la scultura locali e riflettere sui legami iconografici che mantengono con il territorio (ad esempio i picchiotti bergamaschi che riproducono la tradizionale vipera locale). Mi occuperò anche della raffigurazione di oggetti in metallo nei dipinti bresciani e bergamaschi, dal caso delle forbici raffigurate nel Sarto di Giovan Battista Moroni fino a quello dei ferri da camino dipinti da Giacomo Ceruti.

Abstract. An ancient testimony to the fame of the Bergamasks as iron craftsmen comes to us from Ludovico Ariosto's Satira I: «in sin che i Bergamaschi / se levino a far chiodi». The fame, in fact, also concerns neighbouring Brescia and, for both territories, should refer not only to simple forms of craftsmanship, such as nail making, but also to more elaborate works, for which the adjective "artistic" can be used without problem. My proposal consists of a focus on the production of wrought iron objects in the Brescia and Bergamo area between the Renaissance and the eighteenth century: keys, locks, knockers, scissors, tinder knives, irons, fireplace tools, gratings, gates, signs, decorative accessories; I would tend not to dwell, however, on armour and weapons, as they constitute a separate sector, already much studied. I will focus on the nature of the artefacts, their decorative dimension and the techniques used. I will try to consider their peculiarities compared to examples made in the same period in other areas and the changes they underwent over the centuries. It will also be interesting to assess their relationship with local painting and sculpture and to reflect on the iconographic links they maintain with the territory (e.g. the Bergamasque knockers reproducing the traditional local viper). I will also deal with the depiction of metal objects in Brescian and Bergamasque paintings, from the case of the scissors depicted in Giovan Battista Moroni's Tailor to that of the fireplace irons painted by Giacomo Ceruti.

Anastasia Segneri
Il caso Forlenza: oreficeria in bilico tra sonde spaziali, committenze vaticane e design del gioiello contemporaneo pp. 125-132
The Forlenza Goldsmithing Saga: A Balancing Act between Space Probes, Vatican Commissions, and Contemporary Jewelry Design

Abstract. L'intervento tende a ricostruire, in forma di intervista, la storia della ditta Forlenza, studio di gioielleria attivo a Roma dagli anni Sessanta del Novecento, impegnata in collaborazioni inaspettate che esulano dalle tipiche committenze di settore. Nel 2005, infatti, l'azienda sconfina dalla sua tradizionale attività produttiva cooperando in stretta sinergia con la Scuola di Ingegneria Aerospaziale di Roma e nel 2016 con il prestigioso Medagliere Vaticano.
Ho incontrato più volte Gianfranco Forlenza, classe 1942, fondatore della

gioielleria Forlenza, sita in via Tagliamento 79, nel suo studio-laboratorio. In occasione delle nostre conversazioni, avvenute dal novembre 2021 al maggio 2022, racconta con una memoria di ferro, date e personaggi della sua lunga carriera densa di riconoscimenti pubblici.
Oggi la tradizione familiare viene perpetuata dai due figli Michele ed Alessandro che apportano alla produzione Forlenza nuova energia in chiave contemporanea. Continuando a mantenere il carattere prettamente artigianale, infatti, esaltano nei loro monili la caratteristica di sintesi tra artigianato storico e moderno design. La ditta, divenuta col tempo una realtà romana molto nota per la riconosciuta perizia orafa, viene scelta per due importanti committenze. Il 2005 è l'anno in cui su incarico della Scuola di Ingegneria Aerospaziale di Roma, impegnata nel programma UniSat volto alla progettazione e lancio di microsatelliti, realizza sei sfere d'oro per la sonda spaziale tripla UNISAT-4.
Nel 2016 il Medagliere Vaticano gli affida il restauro di 64 castoni della raccolta di 595 opere che il famoso incisore italiano Luigi Pichler, realizzò tra il 1819 e il 1820 su richiesta dell'imperatore Francesco I d'Austria affinché fossero donate al pontefice Pio VII. Vediamo come la conoscenza delle tecniche orafe tradizionali e l'esperienza artigianale annullano di fatto la distanza tra mondi apparentemente lontani e rendono possibile ogni sfida inimmaginabile.

Abstract. This article aims to reconstruct, in the form of an interview, the history of the Forlenza company, a jewelry studio active in Rome since the 1960s, engaged in unexpected collaborations that go beyond the typical industry commissions. In 2005, the company expanded beyond its traditional production activities by closely collaborating with the Rome School of Aerospace Engineering, and in 2016, with the prestigious Vatican Medagliere.
I have had the pleasure of getting to know Gianfranco Forlenza, born in 1942 and the founder of Forlenza Jewelry, located at 79 Via Tagliamento, in his studio-laboratory. During our conversations, which took place from November 2021 to May 2022, he recounts his long and illustrious career filled with public recognition, displaying an impressive memory for dates and figures.
Today, the family tradition is carried on by Gianfranco's two sons, Michele and Alessandro, who bring new energy to Forlenza's production with a contemporary twist. While maintaining the distinctly artisanal character, they highlight in their jewelry the synthesis of historical craftsmanship and modern design. The company, over time, has become a well-known Roman entity recognized for its goldsmithing expertise and has been chosen for two significant commissions.
In 2005, upon the request of the Rome School of Aerospace Engineering, engaged in the UniSat program focused on the design and launch of microsatellites, Forlenza produced six golden spheres for the UNISAT-4 triple spacecraft. In 2016, the Vatican Medagliere entrusted Forlenza with the restoration of 64 settings from the collection of 595 works created by the famous Italian engraver Luigi Pichler between 1819 and 1820. Originally, Emperor Francis I of Austria had commissioned the pieces to be presented

as a gift to Pope Pius VII.
In these restorations, and truly in all of family's work, we see how the knowledge of traditional goldsmithing techniques and craftsmanship can effectively bridge the gap between seemingly distant worlds, enabling Forlenza to tackle unimaginable challenges.

Massimo Bonura
Note mediali ed estetiche sul precinema: il teatro di F. Avelloni sulla lanterna magica (1788) pp. 133-139
Media and aesthetic notes on pre-cinema: F. Avelloni's theatre on the magic lantern (1788)

Abstract. Il saggio analizza in profondità, secondo uno sguardo storico-estetico, uno dei primi testi italiani concernenti il precinema. La commedia teatrale *La lanterna magica* di Francesco Avelloni (1788), si presenta come una testimonianza storica di come funzionava la lanterna magica e quale fosse il pubblico destinatario.

Abstract. The essay analyzes in depth, according to a historical-aesthetic view, one of the earliest Italian texts concerning pre-cinema. Francesco Avelloni's play *La lanterna magica* (1788), is presented as a historical account of how the magic lantern worked and what the intended audience was.

Michele Celentano
L'Adorazione dei Magi nella brattea d'oro del Museo archeologico di Locri: aspetti e significati di un'iconografia teofanica in continuità con l'antico pp. 141-149
The Adoration of the Magi in the golden bract of the Archaeological Museum of Locri: aspects and meanings of a theophanic iconography in continuity with the ancient era

Abstract. Questo articolo è dedicato all'immagine dell'Adorazione dei Magi impressa al centro di una sottile brattea d'oro esposta presso il Museo Archeologico di Locri, in Calabria. Risalente al primo periodo bizantino, la lamella non rappresenta un caso isolato, anzi, si inserisce in un più ampio contesto di bratteate realizzate con la medesima tecnica e recanti differenti raffigurazioni sacre risalenti allo stesso arco temporale (VI – X secolo), ritrovate lungo tutta la parte meridionale della Penisola, e in particolar modo nella Calabria ionica. Essa, inoltre, appartiene ad un più ampio contesto di manufatti preziosi (monete, amuleti, medaglioni e gioielli in generale) raffiguranti la medesima scena teofanica e ritenuti in grado di proteggere dal male coloro che li possiedono in virtù delle immagini che contengono.
Sembra che questi piccoli oggetti si siano diffusi in Occidente grazie alla pratica dei pellegrinaggi: il racconto dei Magi, infatti, diviene exemplum e archetipo per i pellegrini cristiani che, come i tre Re, affrontano un lungo viaggio per giungere nei Luoghi Santi della Palestina.
Attraverso l'analisi iconografica della scena dell'Epifania, il documento si propone di segnalare e motivare l'interdipendenza tra questi piccoli oggetti e le raffigurazioni monumentali della scena, offrendo una spiegazione alla

diffusione dell'immagine.
Si cercherà, inoltre, di dimostrare la continuità tra la cultura greco-romana pagana e l'arte cristiana dei primi secoli attraverso l'approfondimento di due importanti aspetti:
1. la dipendenza da modelli preesistenti dell'immagine della Vergine in trono e dei Magi offerenti;
2. il valore apotropaico conferito a questo tipo di oggetti cristiani legati a pratiche magico-religiose vietate dalla Chiesa.

Abstract. This paper is dedicated to the image of the Adoration of the Magi imprinted in the center of a thin golden bractea exposed at the Archaeological Museum of Locri, in Calabria. Dating back to the early Byzantine period, the lamella is not an isolated case, rather, it fits into a wider context of bracteates made with the same technique and bearing different sacred representations dating back to the same time (6th – 10th-century) and found throughout the southern part of the Peninsula, especially in the Ionian Calabria. It also belongs to a wider context of precious artifacts (coins, amulets, medallions and jewelry in general) that bear the same theophanic representation and that is believed to protect against evil those who possess them by virtue of the depictions they contain.
It would seem that these small objects have spread in the West thanks to the practice of pilgrimages: the story of the Magi, in fact, becomes exemplum and archetype for Christian pilgrims who, like the three Kings, they face a long journey to reach the Holy Places in Palestine.
Through the iconographic analysis of the scene of the Epiphany, the document proposes to signal and motivate the interdependence between these small objects and the monumental depictions of the scene, offering an explanation to the diffusion of the image.
It will also try to demonstrate the continuity between Greek-Roman pagan culture and Christian art of the early centuries through the deepening of two important aspects:
1. the dependence on pre-existing models of the image of the enthroned Virgin and the offering Magi;
2. the apotropaic value conferred on this kind of Christian objects related to magical-religious practices banned by the Church.

Francesca Renda
Quando la materia è politica. Tecniche e linguaggi delle opere di Loredana Longo pp. 151-159
When matter is politics. Techniques and languages of the works of Loredana Longo

Abstract. Nelle opere di Loredana Longo si legge spesso un contrasto estetico tra la materia utilizzata e il modo in cui la stessa è trattata: deflagrazioni, percosse, urti, sono le azioni riservate per la definizione plastica dell'oggetto finale che appare scomposto, ma visivamente memore dell'energia sprigionata.
Nelle sue opere, materiali preziosi o tradizionali – seta, oro, velluto, argilla –

vengono trattati in maniera anticonvenzionale. Nella serie Carpet (2012-2020), l'artista utilizza un saldatore elettrico per incidere frasi iconiche su tappeti persiani; simile è ciò che accade in Victory/tapestry (2016-2021), dove scenari di conflitto e tragedia, appaiono in negativo su velluto, attraverso bruciature. I materiali grezzi, appartenenti al settore edile, costituiscono la materia prima per alcune opere importanti come Floor (2011-2013), in cui l'artista sfrutta la capacità aggregante del cemento per creare delle installazioni calpestabili, attraverso una commistione di cemento impoverito e oggetti comuni (indumenti o porcellane a basso costo). Particolare attenzione è rivolta anche alla ceramica, che prende forma dopo un lungo processo, spesso performativo. In Gold Heel (2018), l'artista interagisce con un sacco da box che colpisce con forza quando ancora l'argilla è cruda: la scultura viene cotta in seguito, lasciando visibili le impronte dell'artista. Nella serie Creative Execution (2019), vasi di argilla dipinta, vengono disposti in fila per poi essere deflagrati con polvere da sparo e accenditori elettrici; la forma scomposta che ne risulta viene poi bloccata dal processo di cottura.
Si propone pertanto l'analisi delle tecniche utilizzate da Loredana Longo in alcune opere che prediligono materie prime malleabili, ma lavorate con un vigore e un metodo fuori dagli schemi tradizionali. Si presta attenzione anche ai riferimenti sociali e politici, passando poi alla loro definizione nella cornice dei linguaggi dell'arte contemporanea.

Abstract. In Loredana Longo's works, one often sees an aesthetic contrast between the material used and the way it is treated: explosions, blows, impacts, are the actions reserved for the plastic definition of the final object that appears discomposed, but visually mindful of the energy released. In her works, precious or traditional materials – silk, gold, velvet, clay – are treated in an unconventional way. In the Carpet series (2012-2020), the artist uses an electric soldering iron to engrave iconic phrases on Persian carpets; a similar thing happens in Victory/tapestry (2016-2021), where scenarios of conflict and tragedy appear in negative on velvet, through burns. Raw materials, belonging to the construction sector, are the raw material for some important works such as Floor (2011-2013), in which the artist exploits the aggregating capacity of concrete to create walkable installations, through a mixture of impoverished concrete and common objects (clothes or low-cost porcelain). Particular attention is also paid to ceramics, which takes shape after a long, often performative process. In Gold Heel (2018), the artist interacts with a punching bag that he hits forcefully when the clay is still raw: the sculpture is then fired, leaving visible the artist's imprints. In the Creative Execution series (2019), painted clay vases are arranged in a row and then detonated with gunpowder and electric igniters; the resulting decomposed shape is then blocked by the firing process. We therefore propose an analysis of the techniques used by Loredana Longo in some works that favor malleable raw materials, but worked with a vigor and a method outside traditional schemes. Attention is also paid to social and political references, then moving on to their definition in the framework of the languages of contemporary art.

Viviana Farina

Una voce polifonica del secondo Settecento napoletano: altri disegni e bozzetti per Francesco La Marra pp. 161-177

A Polyphonic Voice of the Second Eighteenth Century Neapolitan: Other Drawings and Sketches for Francesco La Marra

Abstract. Riscoperta negli anni Sessanta del Novecento, la figura di Francesco La Marra (1728-1787), maestro originario di Martina Franca giunto a Napoli nel 1748, appena un anno dopo la scomparsa di Francesco Solimena, appare sempre più foriera di sorprese. La fama del maestro è giunta ai nostri giorni soprattutto per la serie di acquetinte cavate da disegni dichiarati in calce quali autografi di Mattia Preti, Luca Giordano e Francesco Solimena - la 'Raccolta dei Cinquanta Disegni Originali', edita postuma a Napoli nel 1792 dagli stampatori fratelli Terres - e quale quella di una personalità assolutamente secondaria nel panorama artistico partenopeo. La Marra non fu solo, però, l'autore di sgarbati schizzi di figura, in gran numero riconoscibili per lemmi oramai neoclassici, o l'ideatore di pastiches di composizioni altrui. Al pari di uno dei suoi miti, Luca Giordano, Francesco La Marra fu un abile poliglotta, via via capace di ingannare e sbalordire con disegni eseguiti 'à la manière de' Solimena, Giordano, Francesco De Mura. Il suo corpus grafico, e quello più raro e in fieri di finiti ed elegantissimi bozzetti ad olio su carta, sino a oggi passati per opere del Settecento francese, è ora ricco di inattese novità. Con l'occasione si presentano nuove attribuzioni nelle collezioni dei musei del Louvre, del Metropolitan Museum of Art, del Prado, dell'Albertina, del Museo di Stato di Copenaghen.

Abstract. Rediscovered in the 1960s, the figure of Francesco La Marra (1728-1787), a master originally from Martina Franca who arrived in Naples in 1748, just one year after Francesco Solimena's death, continues to reveal new surprises. La Marra's reputation has primarily endured thanks to a series of etchings based on designs attributed to Mattia Preti, Luca Giordano, and Francesco Solimena—the Raccolta dei Cinquanta Disegni Originali, published posthumously in Naples in 1792 by the Terres brothers—and his fame as a marginal figure in the Neapolitan artistic scene. However, La Marra was not merely the creator of numerous figurative sketches, often distinguishable by their defined neoclassical style, nor did he confine himself to producing pastiches of others' compositions. Like one of his principal influences, Luca Giordano, La Marra distinguished himself by his ability to surprise and deceive with drawings executed à la manière de Solimena, Giordano, and Francesco De Mura. His graphic corpus, along with his rarer and exquisitely refined oil sketches on paper, long believed to be 18th-century French works, continues to unveil new discoveries. On this occasion, new attributions are presented in the collections of the Louvre, the Metropolitan Museum of Art, the Prado, the Albertina, and the State Museum of Copenhagen.

Rita Randolfi
Pietro Tenerani e Luigi Poletti: storia di un'amicizia
Pietro Tenerani and Luigi Poletti: the story of a friendship

pp. 179-185

Abstract. Questo contributo intende illustrare un aspetto inedito della personalità dello scultore Pietro Tenerani e dell'architetto Luigi Poletti, mettendo in luce come la loro amicizia, sbocciata a Roma intorno al 1826, fu un legame così forte da avere ripercussioni sia sul piano umano, che sulle sulle scelte artistiche di entrambi, in un continuo scambio di idee e progetti che contagiarono anche altri colleghi del tempo. Tenerani scelse il Poletti per restaurare sia la casa dove andò ad abitare, in via delle Quattro Fontane 173-175, sia gli atelier che aveva progressivamente acquistato sulla stessa strada, ringraziandolo con un gesso rappresentante il ritratto dell'amico. Poletti, dal canto suo, non solo coinvolse lo scultore nel cantiere di restauro della basilica di San Paolo f.m., dove i due collaborarono insieme nella cappella di San Benedetto, ma lo nominò al primo posto nell'elenco degli amici più cari nel proprio testamento, destinandogli un dipinto della sua prestigiosa collezione. I due artisti furono anche accomunati da un'attenzione particolare nei confronti della formazione dei giovani: Tenerani attraverso il desiderio di aprire al pubblico una propria gipsoteca, Poletti mediante l'insegnamento e l'istituzione di una borsa di studio. Il risultato concreto dell'amicizia tra Poletti e Tenerani fu Carlo, che figlio dello scultore, aveva studiato con il Poletti divenendo architetto e ingegnere. Come tale costruì, sul terreno acquistato dal genitore in quella che verrà chiamata in via Nazionale, un nuovo palazzo, riuscendo ad allestirvi la gipsoteca tanto sognata dal padre.

Abstract. This contribution intends to illustrate an unprecedented aspect of the personality of the sculptor Pietro Tenerani and the architect Luigi Poletti, highlighting how their friendship, which blossomed in Rome around 1826, was a bond so strong as to have repercussions both on a human level and on on the artistic choices of both, in a continuous exchange of ideas and projects that also influenced other colleagues of the time. Tenerani chose Poletti to restore both the house where he went to live, in via delle Quattro Fontane 173-175, and the ateliers that he had gradually purchased on the same street, thanking him with a chalk representing the portrait of his friend. Poletti, for his part, not only involved the sculptor in the restoration site of the basilica of San Paolo f.m., where the two collaborated together in the chapel of San Benedetto, but named him first in the list of his closest friends in his will, giving him a painting from his prestigious collection.The two artists were also united by a particular attention towards the education of young people: Tenerani through the desire to open his own plaster cast gallery to the public, Poletti through teaching and the establishment of a scholarship. The concrete result of the friendship between Poletti and Tenerani was Carlo, the sculptor's son, who had studied with Poletti and became an architect and engineer. As such, he built a new palace on the land purchased by his parent in what would be called Via Nazionale, managing to set up the plaster cast gallery his father had dreamed of.

Alessandra Randazzo
Adriano, i pitagorici e i misteri di morte e rigenerazione. Riflessioni sull'architettura romana tra 117 e 138 d.C. pp. 187-198
Hadrian, the Pythagoreans, and the Mysteries of Death and Regeneration: Reflections on Roman Architecture between 117 and 138 AD

Abstract. L'imperatore Adriano (117-138 d.C.) è noto per il contributo che ha dato all'architettura romana, caratterizzato da un equilibrio tra rispetto della tradizione e innovazione. Questo articolo analizza le principali opere architettoniche promosse durante il suo regno, come il Pantheon, il Tempio di Venere e Roma, Villa Adriana e il Mausoleo, evidenziando come queste realizzazioni riflettano non soltanto il gusto architettonico dell'epoca, ma anche l'aderenza di Adriano alla filosofia pitagorica. Attraverso lo studio delle fonti letterarie antiche, dei dati archeologici e delle più recenti interpretazioni storiografiche, l'articolo riflette su come Adriano abbia utilizzato l'architettura per esprimere il suo ruolo di rifondatore di Roma, di kosmocrator e sapiente pitagorico alla ricerca dell'armonia con il cosmo. Il risultati mostrano un'esatta corrispondenza tra i precetti della scuola pitagorica e l'espressione politica e architettonica di questo imperatore. Questo studio contribuisce alla comprensione dell'architettura adrianea non solo come espressione del potere imperiale, ma anche come veicolo di comunicazione filosofica e di una nuova ideologia politica necessaria.

Abstract. The emperor Hadrian (117 – 138 AD) is known for his contribution to Roman architecture characterized by an equilibrium between respect for tradition and innovation. This article will analyze the main architectural works, such as the Pantheon, the temple of Venus and Rome, Hadrian's Villa (Tivoli) and the Mausoleum, promoted throughout his reign, highlighting how these landmarks not only reflect the architectural taste of the time but also Hadrian's adherence to Pythagorean philosophy. Through the study of ancient literary sources, archeological data and the most recent historigraphical readings , it will reflect on how Hadrian used architecture to express his role as refounder of Rome, a Kosmocrator (ruler and builder of the world) and a Pythagorean scholar in the pursuit of harmony with the cosmos. The results highlight an exact correspondence between Pythagorean school precepts and the political and architectural expressions of this emperor. This study will, not only, contribute to a better understanding of Hadrianic architecture as the expression of imperial power, but also as necessary vehicle of philosophical communication and a new political ideology.

Anna Savchenkova
Zibellino: tipi, funzioni e simbolismo pp. 199-209
Zibellino: types, function and symbolism

Abstract. Nei ritratti femminili del XV e XVI secolo troviamo insoliti accessori chiamati zibellini: pelli di martore, ermellini e zibellini che ripetono la forma del corpo di un animale selvatico. Gli zibellini venivano fatti di

pelliccia pura o decorati con metallo e pietre preziosi per imitare il muso, le zampe o gli occhini della martora. Di solito le donne li portavano sulle spalle o in mano oppure li fissavano alla cintura con una catena d'oro. La moda di indossarli si diffuse a partire dagli anni Sessanta del '400 e negli anni Ottanta conquistò tutta l'Italia. Nel '500 lo zibellino rapì gli altri paesi.
Sono diverse le opinioni sulla funzione dello zibellino. Nel '800 fu avanzata l'idea che la pelliccia attirò le pulci dal vestito e dai capelli della donna. Riteniamo però più convincente l'interpretazione dell'oggetto come talismano usato durante la gravidanza. La martora grazie alle Metamorfosi di Ovidio (IX, 280-323) fu associata a Galantide, che aiutò Ercole a nascere e per questo fu trasformata in una bestia. Fu in questa forma che la serva Galantide apparì sui deschi da parto rinascimentali. Sempre legato alla gravidanza, lo zibellino fu raffigurato da Masaccio, Apollonio di Giovanni, Leonardo da Vinci, Lorenzo Lotto, Paolo Veronese e appare inventari dell'epoca tra oggetti di lusso.
Siamo riusciti a scoprire una menzione dello zibellino nella descrizione di una cerimonia nuziale veneziana; così possiamo dimostrare che l'accessorio veniva associato alla gravidanza sin dal momento dell'acquisto e del matrimonio, e successivamente fu collegato direttamente alla cintura nuziale. La nostra ricerca fornisce anche un raro esempio di una testa dorata dello zibellino da Musée Cluny, che in precedenza non fu considerata la parte dell'accessorio.
Riassumendo, lo zibellino fu un gioiello che dimostrò la ricchezza e lo stato sociale della proprietaria. Nello stesso tempo, servì per la protezione durante il periodo più fragile e pericoloso nella vita della donna rinascimentale.

Abstract. Portraits of the XV and XVI centuries sometimes feature unusual accessories - zibellini. They repeat the shape of wild animals from the Mustelidae: ermines, martens, sables. Such jewelry was made of animal fur, sometimes complemented by muzzles, earrings and paws made of precious metals and stones. Typically ladies wore zibellini on shoulders, held them in hands or attached them to the girdles with gold chains. The fashion for zibellini spread rapidly, first occupying Italy in twenty years and then spreading over Europe.
Proactive discussion is being held about the function of the zibellino. In the XIX century one believed that fur was aimed to attract fleas and lure them away from the costume and hair. We consider the version about the meaning of zibellini as a talisman during pregnancy far more convincing. In Ovid's Metamorphoses (IX, 280-323) the marten was directly connected with the servant Galanthis who helped Heracles to be born and as punishment was turned into a beast. It was in the form of the marten that Galanthis often appeared on special birth trays deschi da parto. In the context of pregnancy zibellino was depicted by Masaccio, Apollonio di Giovanni, Leonardo da Vinci, Lorenzo Lotto, Paolo Veronese; the accessory repeatedly appears in inventories of property. We managed to discover a mention of the zibellino in the Venetian wedding ceremony and prove that the connection with pregnancy was attached to the accessory from the very moment of its acquisition - on the occasion of the girl's wedding, and was subsequently expressed in direct connection with the wedding belt. Our study

also provides a rare example of a golden zibellino head from Musée Cluny, which has not previously been considered as part of an accessory.
The zibellino was a luxurious piece of jewelry with the help of thus a lady could demonstrate her wealth and status. At the same time, it served as an amulet during the period of greatest fragility and defenselessness of the Renaissance woman.

Manuel Peláez del Rosal
El altar y retablo de San Antonio de Padua de la iglesia conventual de San Francisco de Priego de Córdoba pp. 211-222
The altar and retablo of Saint Anthony of Padua in the convent church of San Francisco in Priego de Córdoba

Resumen. Se estudia en este artículo la composición del altar y retablo de San Antonio de Padua de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba (España), y su primitiva fundación, y asimismo la escultura existente de este santo en la iglesia de San Pedro de esta misma población, aventurándose la hipótesis de ser su autor Alonso Cano, por mostrar rasgos similares con la existente en el Museo de Bellas Artes de Granada.

Abstract. This article studies the composition of the altar and *retablo* of Saint Anthony of Padua in the church of San Francisco in Priego de Córdoba (Spain), and its primitive foundation, as well as the existing sculpture of this saint in the church of San Pedro in this same town, venturing the hypothesis that its author was Alonso Cano, as it shows similar features to the one in the Museum of Fine Arts in Granada.

Marcello Nocera
Case d'Arte palermitane: tra futurismo e arti applicate pp. 223-243
Palermo Art Houses: Between Futurism and Applied Arts

Abstract. Nel 1915 Giacomo Balla e Fortunato Depero, firmando il manifesto Ricostruzione futurista dell'universo, estendono il campo d'azione dei futuristi ad ogni aspetto della vita quotidiana. A questa prima pubblicazione seguono una serie di testi programmatici che propongono, almeno in linea teorica, la 'ricostruzione' di ogni ambito del vivere contemporaneo.
Vengono così fondate le Case d'Arte, veri e propri atelier-laboratori dove gli artisti si cimentano nelle più originali creazioni - spesso lavorando coralmente – nei più diversi campi: dalla moda, all'arredamento, ma anche l'editoria, la pubblicità e il design tout court. Eredi dell'ideale wagneriano di Gesamtkunstwerk, i futuristi abbattono gli steccati che separano le arti "maggiori" da quelle "minori". Ma se tra il Centro e il Nord Italia le Case d'Arte sono molteplici, nel Meridione la realtà è ben differente: le uniche due Case d'Arte fondate a Palermo sono quelle di Pippo Rizzo e di Vittorio e Gigia Corona. (Cfr. Crispolti, 1980; Ruta, 1985; Gueci, Troisi, 2018)
Poggiando le basi della ricerca sugli studi precedenti effettuati in tal ambito, il progetto ha come primo obiettivo una concreta valorizzazione storica del

secondo futurismo palermitano, un ambito di ricerca che ha vissuto momenti di intensa attività ma che – nonostante ciò – rimane tutt'ora un argomento esplorato solo ai margini. Tramite una panoramica di quel breve ma intenso periodo di fervore creativo, si tenderà a restituire le analogie dell'operato dei maestri siciliani a confronto con i grandi nomi del futurismo quali Depero, Balla e Prampolini, ma soprattutto a evidenziarne le caratteristiche identificative di "mediterraneità" (Cfr. Di Stefano, 1975, 1985; Ruta, 2012). La ricognizione attraverso scritti, mostre e opere permetterà di analizzarne gli aspetti fondanti e di mettere in evidenza i limiti intrinseci propri di una realtà culturale di provincia. .

Abstract. In 1915 Giacomo Balla and Fortunato Depero, signing the Futurist manifesto Ricostruzione futurista dell'universo, extended the field of action of the Futurists to every aspect of everyday life. This first publication was followed by a series of programmatic texts that proposed, at least in theory, the 'reconstruction' of every sphere of contemporary living.
Thus the Case d'Arte were founded, veritable atelier-workshops where artists tried their hand at the most original creations - often working together - in the most diverse fields: from fashion to furniture, but also publishing, advertising and design tout court. Heirs to the Wagner's ideal of Gesamtkunstwerk, the Futurists broke down the fences separating the 'major' and 'minor' arts. But if between Central and Northern Italy there were many Case d'Arte, in Southern Italy the reality was quite different: the only two Case d'Arte founded in Palermo were those of Pippo Rizzo and Vittorio and Gigia Corona (Cf. Crispolti, 1980; Ruta, 1985; Gueci, Troisi, 2018).
Laying the foundations of the research on the previous studies carried out in this field, the project's first objective is a concrete historical valorisation of Palermo's second futurism, a field of research that has experienced moments of intense activity but which - despite this - still remains a topic explored only at the margins. Through an overview of that brief but intense period of creative fervour, the aim will be to restore the analogies of the work of Sicilian masters compared to the great names of futurism such as Depero, Balla and Prampolini, but above all to highlight their identifying characteristics of 'Mediterranean-ness' (Cf. Di Stefano, 1975, 1985; Ruta, 2012). Recognition through writings, exhibitions and works will make it possible to analyse its founding aspects and highlight the intrinsic limits of a provincial cultural reality .

Dossier *speciale 60ª Biennale di Venezia*

Emilia Valenza
60a Biennale d'Arte di Venezia 2024: Stranieri Ovunque/Foreigners Everywhere pp. 235-243
60th Venice Art Biennale 2024: Foreigners Everywhere

Rassegna

Floriana Savino
Memorie e prospettive di luce in camera oscura. Vera Lutter in mostra alla Fondazione MAST di Bologna
Memories and perspectives of light in the darkroom. Vera Lutter on display at the MAST Foundation in Bologna
pp. 245-247

Rita Randolfi
Laudato Sie: Natura e Scienza. L'eredità culturale di frate Francesco in mostra a palazzo Braschi a Roma
Laudato Sie: Nature and Science. The Cultural Legacy of Brother Francis on Display at Palazzo Braschi in Rome
pp. 249-252

Aldo Gerbino
Almaviva, e quel 'tutto ciò che ci sovrasta'
Almaviva, and that 'everything that looms over us'
pp. 253-257

Roberto Antonio Cassanelli
La tutela al tempo della guerra civile. Considerazioni in margine alla mostra "Arte liberata 1937-1947. Capolavori salvati dalla guerra"
Protection during the Civil War. Considerations on the sidelines of the exhibition "Liberated Art 1937-1947. Masterpieces Saved from the War"
pp. 259-267

Claudio Gnoffo
CaReful Details. La cura come percorso a zig zag, a rigor di arte
CaReful Details. *Care as a zigzag path, strictly art*
pp. 269-274

Roberta Francolini
Una città in mostra nel segno di Federico Barocci
A city on display in the name of Federico Barocci
pp. 275-279

Emilia Valenza
Raumdramaturgie. Andrea Cusumano al Museo Nitsch di Mistelbach
Raumdramaturgie. Andrea Cusumano at the Nitsch Museum in Mistelbach
pp. 281-285

Giulia Ingarao
Leonora Carrington: talismani di un viaggio sacro. Recensione della mostra e intervista a Fermín Llamazares, direttore del Consejo Leonora Carrington
Leonora Carrington: Talismans of a Sacred Journey. Exhibition Review and Interview with Fermín Llamazares, Director of the Consejo Leonora Carrington
pp. 287-291

Laura Facchin
De Chirico a Torino per i 100 anni dalla nascita del Surrealismo
De Chirico in Turin for the 100th anniversary of the birth of Surrealism
pp. 293-296

Raúl Armando Amorós Hormazábal
Parque Arte de la Tierra: entropia, didattica e Land art nella Cordigliera delle Ande
Parque Arte de la Tierra*: Entropy, Education and Land Art in the Andes*
pp. 297-301

Recensioni

Paolo Daniele Scirpo
La grotta sacra di Ilizia a Tsoutsouro (Creta)
The sacred cave of Ilizia in Tsoutsouros (Crete)
pp. 303-305

Floriana Savino
"Un pezzo di carta, una foto, un sasso". Per Andy Rocchelli, *Il valore della testimonianza*
"A piece of paper, a photo, a stone". For Andy Rocchelli, Il valore della testimonianza
pp. 307-309

Dario La Mendola
Il tatto interno. Archeologia di una sensazione, il testo di Daniel Heller-Roazen, nella traduzione di G. Lucchesini (Quodlibet, Macerata, 2020)
Il tatto interno. Archeologia di una sensazione*, the text by Daniel Heller-Roazen, translated by G. Lucchesini (Quodlibet, Macerata, 2020)*
pp. 311-313

Ivana Randazzo
Andare per parchi artistici
Go to art parks
pp. 315-318

Sergio Rossi
Federico Zuccari e la professione del pittore
Federico Zuccari and the profession of painter
pp. 319-323

Valentina Certo
L'arte che salva: note intorno al volume "1624. Rosalia, la peste e i pennelli" di Francesco Paolo Campione
The art that saves: notes on the book "1624. Rosalia, la peste e i pennelli" by Francesco Paolo Campione
pp. 325-327

Valeria di Piazza
Carlo Maratti tra la magnificenza del Barocco e il sogno dell'Arcadia: la straordinaria opera di Stella Rudolph e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò
Carlo Maratti tra la magnificenza del Barocco e il sogno dell'Arcadia*: the extraordinary work of Stella Rudolph and Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*
pp. 329-332

Giuseppina Gullo
Mappa-mondo. Dieci paesi della Sicilia tra memoria storica e interpretazione contemporanea
Mappa-mondo. Ten Sicilian Towns between historical memory and contemporary interpretation
pp. 333-337

Giuseppe Cipolla
Genealogie della materia nella poetica di Rosario Bruno. Recensione a Sandra Tornetta, *Rosario Bruno. Elogio del frammento*
Genealogies of matter in the poetics of Rosario Bruno. Review of Sandra Tornetta, Rosario Bruno. Elogio del frammento
pp. 339-342

News

Redazione
News dal DiCODA
News from DiCODA
pp. 343-359

Indice e abstract

pp. 361-379